

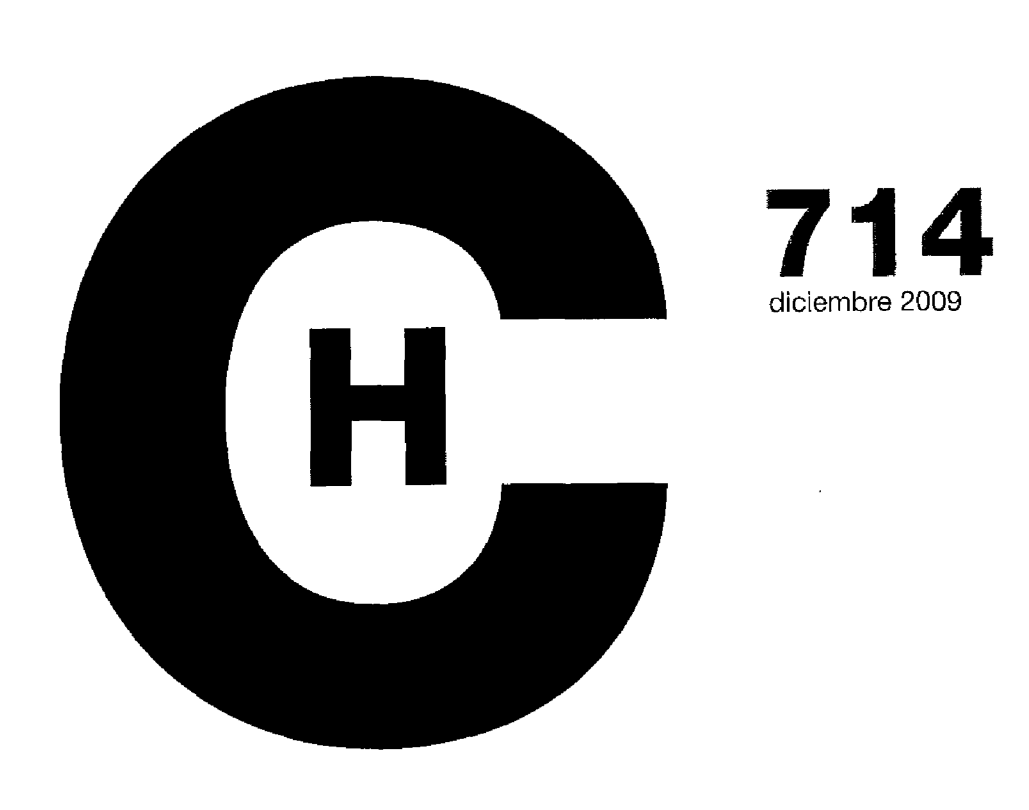
Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Kirmen Uribe
César López
Marco Antonio Campos
Jon Kortazar
Jorge Boccanera

Entrevista con Juan Gelman

Ilustraciones de Pablo Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional



714
diciembre 2009

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-09-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

714 Índice

El oficio de escribir

Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



Siguiente


El oficio
de escribir



Esto no es una novela

Kirmen Uribe

Cuando supo que me habían concedido el Premio Nacional de Narrativa, una de las primeras personas en felicitarme fue la escritora neoyorquina Elizabeth Macklin. Elizabeth había traducido mis poemas al inglés y habíamos llevado a cabo muchas lecturas juntos en librerías y universidades de los Estados Unidos. En su mensaje electrónico Elizabeth me contó algo que yo había olvidado por completo. Me dijo cuándo había visto yo claro cómo sería la novela que rondaba en mi cabeza en los últimos años. «Fue cuando fuimos a charlar de poesía con aquellos jóvenes escritores a la sede del PEN American Center en Nueva York. Recuerdo que allí les hablaste del cuadro *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Al salir del PEN me dijiste: ahora ya sé cómo tengo que estructurar la novela». Eso es lo que me contaba Elizabeth Macklin en su e-mail.

Es curioso cómo nos ven desde fuera. Cómo una amiga puede recoger un detalle para nosotros desapercibido y recordarlo durante mucho tiempo. Yo sí me acordaba de que les hablé sobre el famoso lienzo de Picasso y de la fascinación que creaba en mí. Pero de nada más. Recuerdo que les conté que el cuadro de Picasso fue muy mal acogido cuando lo terminó. «Burla del arte moderno», dijo Matisse a propósito del cuadro. Apesadumbrado, Picasso quiso olvidarse del lienzo y lo tuvo escondido durante años. Hoy en día, sin embargo, está considerado como una de las obras cumbre del arte del siglo XX.

Las críticas sobre *Les Demoiselles* me trajeron a la mente aquello que escribió Claudio Magris sobre las grandes obras de arte de la literatura universal. Según Magris, «hay grandes libros que, aunque a veces sean generosamente imperfectos, tal vez porque les falta un último retoque que no ha dado tiempo a realizar, o porque se ven abrumados, en algún que otro detalle formal y estructural, por su misma riqueza, forman parte –en mayor medida que

muchas otras obras hábilmente irreprochables– de las obras maestras de la literatura universal, por la totalidad, la intensidad y la profundidad de vida que contienen y saben hacer revivir. Magris se refería con estas palabras a las *Confesiones de un italiano* de Ippolito Nievo, pero lo mismo ocurre con el lienzo de Picasso. Es un cuadro que impresiona, un lienzo tal vez imperfecto pero lleno de vida.

Yo también quería que mi novela tuviese mucha vida en su interior. Quería hablar de gente real, de historias que había escuchado desde niño, recoger el declive de un modo de vida vinculado al mar. Pero no quería hacerlo a la manera decimonónica, construir un personaje y una trama. Crear una saga familiar. Quería alejarme de todo aquello, no repetir los pasos andados Por ello, me preguntaba una y otra vez, ¿cómo recoger todo un mundo en una novela? ¿Cómo hacerlo sin caer en los clichés de siempre? ¿Cómo llevarlo a cabo huyendo del localismo y del costumbrismo? ¿Cómo hacer que el libro resulte verosímil?

Yo siempre he creído que cada libro siempre plantea unas preguntas y hay que ir respondiéndolas poco a poco y con una coherencia respecto a un todo. Y que las respuestas que uno ha encontrado para un libro no valen para otro. Este es el caso de mi novela *Bilbao-New York-Bilbao*.

Philip Roth recoge una conversación con el escritor israelí Aharon Appelfeld en su libro de entrevistas titulado *El oficio*. Aharon sufrió de primera mano la persecución nazi a los judíos. Con catorce años desembarcó en una playa de Palestina y a partir de entonces trata de ayudar a los emigrantes que llegan a aquellas tierras. En un pasaje de la entrevista, Roth le pregunta a Appelfeld sobre narrar las cosas tal como han sucedido. Appelfeld le contesta lo siguiente: «A mi modo de ver, crear equivale a ordenar, a clasificar y a elegir las palabras y el ritmo más adecuados para la obra. Los materiales, en efecto, están tomados de la propia vida, pero, en última instancia, lo creado es una criatura independiente».

En *Bilbao-New York-Bilbao*, el narrador, mientras va en un vuelo transoceánico, elige entre las películas que aparecen en la pantalla del respaldo del asiento delantero. Pulsa la tecla correspondiente a *La Clase* de Laurent Cantet. La elección de ésa película en concreto y no cualquier otra es fundamental en mi nove-

la. En la película de Cantet se cuenta lo que ocurre en un Instituto de Enseñanza Media de Paris. Todos los actores que aparecen son en realidad alumnos de aquella escuela. Y también el profesor es su profesor en la vida real. De todas maneras, y esto es lo más importante, la historia que se cuenta en la película no les ocurrió a ellos realmente. Aunque son alumnos de verdad, aunque su profesor sea el mismo que ven todos los días, están actuando. Lo que se cuenta en la película es, al final, ficción.

Es verdad que en *Bilbao-New York-Bilbao* hablo de gente real, de gente de carne y hueso, con nombre y apellidos. Se cuentan muchas cosas que han ocurrido realmente, hay recogidos fragmentos de vida de muchas personas. Esta elección tiene su porqué: quería alejarme de la ficción convencional. Ya lo decía Joyce Carol Oates en una entrevista: «el escritor debe imaginar pero nunca inventar. Si hay invención, ficción pura, esta debe surgir de algo real». La de Oates no es una preocupación aislada. Hay muchísimos autores que se preguntan por la función y el devenir de la ficción en este inicio de siglo. Se interrogan si no se ha abusado demasiado de ella.

Esa querencia de lo real me llevó a introducir personas de verdad en la novela. Personas que he conocido o con los que hablo habitualmente. Sin embargo, tal como dice Aharon Appelfeld, lo creado es siempre una criatura independiente. Los chavales de la película de Lauret Cantet son de carne y hueso pero actúan en la película. Yo he recogido las vidas de muchas personas reales en mi novela, pero esas personas, una vez introducidas en la novela se convierten en personajes. Al igual que los alumnos de Cantet se convierten en actores. La novela necesita de la ficción para que siga adelante, para que el lector admita el pacto que le propone el autor. Aunque ese pacto sea muy diferente al que ha estado acostumbrado hasta ahora. Hace falta ficción, aunque sea en cantidades muy pequeñas.

Más de una persona me ha preguntado si lo que cuento en la novela es ficción o realidad, qué partes provienen de lo real y qué partes son inventadas. La mayoría de las veces que me han dicho «esto sí que es real» no han acertado, y viceversa. Pero me gusta crear esa duda al lector, me gusta ser un autor poco fiable. O, mejor dicho, que Kirmen Uribe sea un autor poco fiable. Porque

el Kirmen Uribe que aparece en la novela es otro Kirmen Uribe. Las direcciones de e-mail que salen en la novela no son reales. Sé que más de uno me ha escrito a esa dirección pero esa dirección no existe. Lo que, por otro lado, me da pena, porque quisiera haber sabido las impresiones de los lectores que me escribían.

Han pasado muchos años desde que Barthes reivindicó la muerte del autor. Pero aquel autor era el del diecinueve, un autor omnipresente y cansino, al que debíamos de creerle todo. Recuerdo que en las clases de literatura en la universidad nos hablaban de que era imposible ya narrar en primera persona.

Ahora las cosas han cambiado. Ahora sí es posible hablar en primera persona, porque el autor que aparece en las novelas actuales no es el mismo de antes, es una imagen irónica del autor, es casi una caricatura de él. James Wood cuenta en su ensayo *Los mecanismos de la ficción* lo que le dijo en una conversación W.G. Sebald: «creo que la ficción que no reconoce la incertidumbre del narrador mismo es una forma de impostura que encuentro muy, muy difícil de asumir. Cualquier forma de escritura de autor en la cual el narrador se establece ya de antemano como tramoyista y director, juez y ejecutor en un texto, la encuentro de alguna manera inaceptable. No puedo soportar leer libros de este tipo».

Al formar parte de la novela, el autor es un personaje más, está al mismo nivel que los personajes. Y al mismo nivel que el lector. Elizabeth Macklin bromeaba sobre todo esto en el último e-mail que me envió. Me decía que yo tenía la posibilidad de poder celebrar el premio junto a mis personajes, ya que eran de carne y hueso, y que iba a organizar una cena con todas las personas de Nueva York que aparecen en la novela para cuando cruzara de nuevo el charco. Ventajas de la autoficción.

Uno de los personajes que aparece en la novela es el actual presidente de los Estados Unidos, Barack Obama. El vuelo que da cuenta *Bilbao-New York-Bilbao* ocurre en otoño del 2008. «Este otoño del 2008 he cumplido treinta y ocho años, el mismo otoño en el que Obama acaba de ganar a McCain en su carrera a la presidencia. Vuelo a Nueva York vía Frankfurt», se lee en la novela. Pero en realidad este párrafo ya estaba escrito meses antes. Yo no tenía ni idea de lo que iba a pasar en la elecciones, ni siquiera si Obama sería finalmente elegido como candidato del partido

demócrata. Por eso, cuando acabaron de leer la primera versión de la novela, el editor del original en euskera me llamó preocupado para decirme que si por si acaso ganase McCain habría que modificar el párrafo. Yo me negué. «Por lo menos habrá ganado en la ficción» le dije. «Así quedará más claro que si bien hablo de gente real, la novela es, sobre todo, ficción». Al final, afortunadamente, no hubo que introducir ningún cambio.

Queda claro que el vuelo que narra la novela no ha ocurrido nunca. Kirmen Uribe, el autor, va en ese vuelo y da cuenta del proceso de escritura de la novela que está escribiendo. Una novela que habla de tres generaciones. Una novela no escrita. El autor recuerda cómo ha ido tejiendo la tela de araña novelesca. Habla de los e-mails que ha recibido, de las entrevistas que ha hecho, de todo el trabajo de documentación, de las páginas de Wikipedia que ha consultado, de las cartas y películas caseras que han puesto a su disposición. Asimismo, habla de todas las dudas que se dan en el proceso creativo y de cómo ha cambiado su vida en todo el largo proceso que abarca más de cuatro años de trabajo creativo. Pero la novela que supuestamente está escribiendo no aparece nunca. Tan solo son fragmentos, restos de un gran naufragio.

Considero que la novela es, antes de todo, estructura. Al carecer de una intriga que atrape al lector (en un vuelo casi nunca pasa nada, no hay ni secuestros, ni accidentes, ni asesinatos) la estructura narrativa debía de organizarse de otra manera. La novela tiene una estructura en red. Hay tres grandes líneas narrativas verticales. Las correspondientes a las tres generaciones. La generación de mis abuelos, la de mis padres y la mía propia. Pero al mismo tiempo hay muchas líneas horizontales que aparecen y desaparecen y que establecen los nudos de la red. Hay multitud de historias transversales que aparecen y desaparecen. La tensión de la novela no está focalizada en dos o tres escenas importantes. Hay una atomización del significado. Es como una nube que va cambiando de forma poco a poco.

Hay dos clases de lectores. El primero quiere llegar al final de la novela como sea, lee las páginas apresuradamente para conocer el desenlace. El segundo es aquél que no quiere que se acabe el libro. Eso en el caso que le haya gustado claro está. Es aquél que saborea cada página, cada frase, que va contando las páginas que

faltan y se angustia. Yo soy de los segundos. Dicen que el lector está cambiando con la llegada de las nuevas tecnologías. Que se va a producir una revolución pareja a la que ocurrió con la aparición de la imprenta. Todavía es pronto para cerciorarnos de todo ello. Yo creo en un lector inteligente, culto, que participa en la lectura de la novela, un lector que va rellenando los espacios en blanco que va dejando el autor. Un lector que va creando su propia novela a partir de lo que está leyendo.

En *Bilbao-New York-Bilbao* no me interesaba situar la acción en tal o cual lugar. No es una novela situada en Bilbao o en Nueva York. Ni siquiera en un territorio mítico. Me interesaba el propio movimiento. Ni el origen ni el destino, sino el vuelo. Y es que la vida es movimiento, y lo mismo la memoria. La memoria no es estática, va cambiando, también, como una nube. El narrador de mi novela está, ante todo, recordando. Y, a menudo, recordamos mediante la ficción, con el tiempo vamos ficcionalizando nuestra propia vida. Llega un momento en el que uno duda si lo que uno recuerda ocurrió realmente o no. O si ocurrió tal y como lo recordamos. Juan Villoro escribió lo siguiente en su ensayo *El diario como forma narrativa*: «en *Acto de presencia*, Sylvia Molloy observa que los memorialistas decimonónicos suelen despreciar la *petite histoire*. Convencidos de que su circunstancia vale por su valor documental, aspiran a tener historia pública y por ello desdeñan la privada. Pla, por el contrario, está más cerca de Walter Benjamin, para quien la verdadera imagen del pasado es fugaz».

Es curioso cómo funciona la memoria. Poco a poco va modificando aquello que vivimos una vez. Se van borrando los trazos, el dibujo, y tan solo quedan los colores. Como en un cuadro de Bacon. Y esos trazos se vuelven monstruosos con el tiempo, o se dulcifican. Van perdiendo aristas, como una escultura románica a la intemperie. Dicen que es una defensa de la propia mente, que si no actuáramos así, la vida se nos haría insoportable, no podríamos sobrevivir.

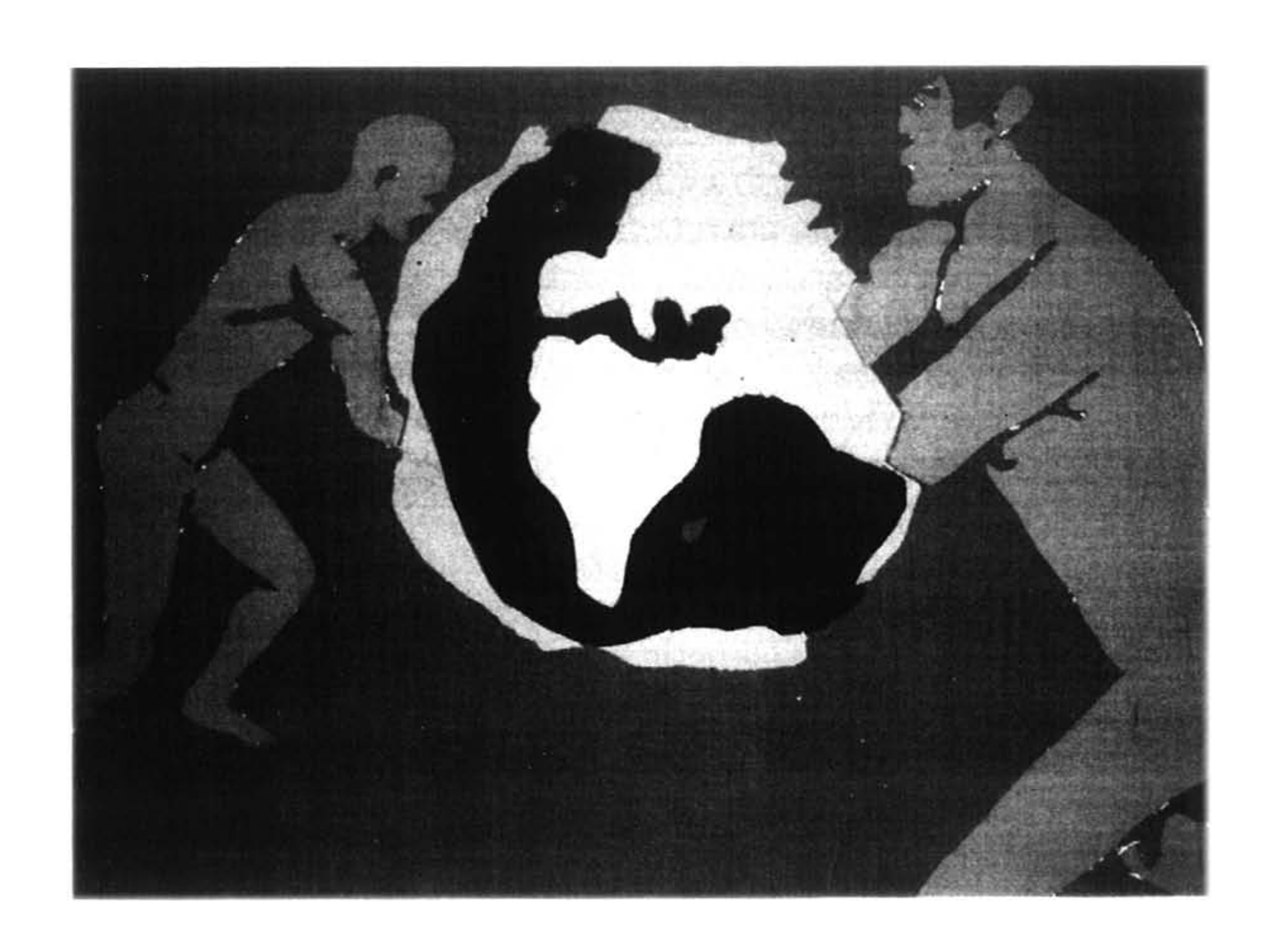
Todo lo que he venido contando hasta ahora me lleva a esta conclusión: creo en una forma abierta de novela. «Esto no es una novela» me ha dicho más de uno sobre *Bilbao-New York-Bilbao*. «No es una novela convencional» suelo apuntar yo. Es una novela plural, mutante, pero sigue siendo una novela. Considero que el

genero tiene muchísimas posibilidades, y que va a cambiar muchísimo en estos años. Creo en una forma libre de novela.

Visité Washington junto a Elizabeth Macklin. Llevamos a cabo una lectura de poemas en una librería del centro de la ciudad. Entre el público había una mujer mayor, de unos noventa años. Supe que se trataba de Margaret Hollister. Margaret estaba escribiendo sus memorias y Elizabeth le estaba ayudando en esa labor. Margaret había vivido en China sus primeros años porque habían destinado a su padre allí. A partir de entonces su vida estaría marcada por el gran país asiático. Vivió en la China colonial, participó en la gran marcha de Mao y sufrió la revolución cultural. Margaret vivía en Washington en una pequeña casa de madera de la época de la Guerra Civil americana. Parecía que no había pasado el tiempo en aquella casa. Los muebles eran antiguos, la vajilla, los libros. Solamente el Imac de su escritorio me recordaba el tiempo en que vivimos.

Margaret nos invitó a cenar. Cuando llegamos a su casa ella estaba esperando en el porche, de pie. En la puerta había un pequeño cartel. Era un folio con una frase escrita con una caligrafía temblorosa. Me acerqué a leer lo que rezaba el cartel. No me lo podía creer. *Eskerrik asko*, había escrito Margaret. Gracias, en vasco. No sé cómo supo cómo se decía gracias en vasco, pero la cuestión es que lo había escrito.

Yo les digo lo mismo que Margaret, eskerrik asko, gracias.




Mesa
revuelta



Señorío de humildad

César López

Dos poetas, niños, jóvenes, adultos, quizá muy pronto viejos o decrépitos, conversan o, mejor, prosiguen una plática apenas interrumpida por accidentes, lejanías y torpes incomunicaciones, para defender la calle en que nacieron o vivieron y en la que casi con seguridad no morirán, no porque se consideren inmortales, cosa que anhelan secretamente, sino porque han abandonado la ciudad de provincia en la que la pequeña calle presume de su nombre. Entre la epopeya y la literatura ¿será la calle Clarín una referencia a Leopoldo Alas o un recordatorio erguido del himno nacional cubano: *del clarín escuchad el sonido...?* Ambos acarician la anfibológica posibilidad de compartir los dos orígenes y de sentirse herederos tanto de las armas como de las letras. De ser, en definitiva, los mejores poetas, escritores, pensadores, patriotas de la calle Clarín. Allá en Santiago de Cuba. Quizá, en un futuro vagamente incierto, se establezca una disputa para el rebautizo de la calle y surjan los partidarios de un poeta o del otro, para borrar el nunca fijado nombre del Padre Quiroga, sustituto del antiguo Clarín que todo santiaguero sigue reconociendo como más verdadero.

Una curiosa circunstancia alienta a estos poetas. Muy cerca, a sólo seis o siete cuadras de distancia, en una calle entonces llamada Catedral, Calle Alta de la catedral, en el número 6, el 31 de diciembre de 1803, nació el poeta José María Heredia, primer romántico, autor de la «Oda al Niágara»; «En el Teocalli de Cholula»; «Himno al sol»; «En una tempestad»; «A Bolívar» y tantos otros poemas... –Favor de no confundirlo con su primo del mismo nombre, también poeta, pero parnasiano y de expresión francesa aunque nacido en Cuba treinta y tantos años más tarde y, naturalmente, para mayor gloria de su adopción lingüística, con un acento agudo en su apellido que contrasta con el grave del perpetuo criollo.

La calle de la Catedral cambió su nombre en honor al poeta. La calle Clarín pertenece al acerbo secular de los habitantes de la ciudad en espera del nombre definitivo que los ambiciosos poetas se disputarán, según ellos, en el futuro, mientras el Padre Quiroga se diluye en alguna oficina de Correos y Telégrafos.

La fundación obsesiona a los perorantes, las montañas, las lomas, el calor y el puerto tan protegido que aleja del mar abierto y recibe a sus ríos tutelares.

No es fácil la defensa de estos ríos, ni siquiera hay la seguridad de encontrarlos en mapas o en el propio paisaje observado. Son muy pequeños el Yarto y el Yarayó. Casi no existen. Del primero se dice que, fundada la ciudad a sus orillas, es responsable de su traslado a la otra ribera de la bahía, como consecuencia de la abundancia de moscas, mosquitos y otras alimañas de persistentes molestias.

El segundo es como un charquito perdido en los manuales de la ciudad. Y ninguno ha tenido su poeta, su defensor, como es el caso del Almendares, cerca de la ciudad de La Habana. Allí, primero Dulce María Loynaz y luego José Lezama Lima, se encargaron de elevarlo a su sitial más digno. La Loynaz afirma: «Yo no diré qué mano me lo arranca,/ni de qué piedra de mi pecho nace:/Yo no diré que él sea el más hermoso.../¡Pero es mi río, mi país, mi sangre!». Mientras que Lezama Lima se atreve, con desenfado valiente y extraordinario, a señalarlo como uno de los cuatro grandes ríos, junto al Ganges, el Sena y el Amazonas, para lo cual aporta la siguiene justificación poética: «Y la tierna humildad del Almendares lento, donde la mano se extiende por las colinas y peina e impulsa con la lunada».

El pudor, el falso recogimiento, tal vez la inseguridad de la pequeña grandeza, ha impedido a los poetas de Clarín una hazaña reivindicadota fluvial semejante, y se conforman con otros elementos no tan alejados del agua, envueltos en el aire, sostenidos por el fuego, afirmados en la tierra.

No olvidan su entorno, no desdeñan héroes ni poetas o héroes que son poetas y poetas que son héroes y tampoco se cierran a la ciudad que los sostiene y los convoca. Se encuentran en ella para estar y al mismo tiempo para apoyarse en sus piedras y tradiciones y saltar definitivamente al resto de la isla y al mundo que les pertenece.

Un ambiente rodeado de árboles frutales es una obligación al comentario y uno de ellos afirma que en la isla existen cuatro frutas misteriosas, a saber, el marañón, el mamey, el caimito y la piña.

Están sobre la mesa, aromáticas, deslumbrantes en coloridos y retadoras como acicate de la disputa de los méritos y preferencias. Pero es una mesa de viejas maderas, de esos tolones preciosos que casi no existen pues fueron esquilmados, saqueados, quemados, por los conquistadores interesados y los avariciosos que se enriquecieron posteriormente. Cuidado, señala el otro poeta, que aunque esas frutas pertenecen no sólo a la isla en su plenitud, sino también a grandes extensiones de América, desde el enunciado se desliza una confusión, pues cuando se dice mamey ¿a qué nos estamos refiriendo?

La interrupción permite la liquidación de los otros manjares, de discreta suculencia y cierta distinción en el marco de la limitada cocina cubana. Una mesa bien servida, tradicional y espléndida, no comienza en la ciudad por las frutas, más bien éstas son el final, ya sean frescas o en almíbar o en mermeladas acompañadas de u queso blanco y sencillo. Primero se ha tomado el ajiaco, sopón agradecido en el que muchas cosas caben, como los diferentes tubérculos y raíces tropicales: ñame, yuca, calabaza, plátano, boniato, maíz y quimbombó. Diferentes tipos de carne, frescas y en salazones, los fideos y las papas están estrictamente prohibidos. Puede haber luego lechón asado y las tortas de casabe, fabricadas a partir de la yuca y herencia directa de los primitivos habitantes de la isla, no puede faltar el arroz, sea blanco o ya mezclado con los frijoles en un plato denominado congrí, posiblemente de origen haitiano, de sencillez extrema y punto difícil de lograr, que no admite exageraciones y que en occidente se prefiere con frijoles negros mientras que los orientales lo hacen con frijoles colorados. El picadillo, carne finamente picada, aderezada con ajo, cebolla, ají, tomate, aceitunas, alcaparras y pasas constituye una pequeña y jugosa joya que también se puede acompañar de las ayacas, de dudosa ortografía, y que en La Habana y las otras provincias se conocen como tamales y es compuesto de maíz muy tierno, rallado o molido, amasado con manteca de cerdo que lleva algún relleno de carne a gusto del cocinero y que se envuelve en las hojas del maíz para así cocerlo. Si la

envoltura es en hojas de plátano entonces se denomina bacán, aunque esta modalidad está limitada a zonas poco extendidas de la provincia. Y si se habla de plátanos, ha de saberse que se refiere a frutos que exigen la cocción previa no al plátano fruta que por esas tierras se denomina guineo. Gallinas, pollos o chivos en salsa con el afrancesado nombre de fricasé; y los anteriores plátanos, verdes o maduros, los hay intermedios entre el verdor y la madurez y se les llaman pintones, todos se puede comer hervidos o fritos. Cuando se trata de los verdes el proceso es complicado, tiene varios pasos y el resultado es dorado, crujiente y delicioso. Los maduros son dulces, casi almibarados y asoman como sustitutos del postre y pueden preparase en una forma llamada tentación que admite mantequilla, azúcar, canela, clavos de olor y algún licor, preferiblemente un buen chorro de vino y oscuro ron añejo. Hay otras frituras, de maíz, de boniato, de malanga rallada con un toque de ajo perejil, de bacalao y las legendarias de afió, ambarinas y delicadas, que sólo las viejas y tradicionales familias santiagueras conocen. Escasos pescados, la isla desdeña un tanto los productos del mar, aunque langostas, jaibas y almejas tienen sus defensores. Una ligera ensalada completa el menú. La fría cerveza, pues el vino resulta demasiado caliente para el calor de estas tierras, sería el acompañamiento adecuado a este convivio que los poetas no desdeñan y que puede, paradójicamente, haber estado acompañado de tragos de ron: en una ciudad que presume de sus vejas y aun poderosas fábricas en las que los catalanes de diversos y misteriosos apellidos acuñaron dinero y fama con la fabricación del producto alcohólico de la caña de azúcar.

Aprovechada la pausa en la tirada enumerativa de los platos de la cocina criolla, el poeta que elogiara las frutas vuelve a la carga, no sin antes señalarle a su bardo colega que aunque no estuviera en sazón, por no ser su temporada, en esta mesa debía de haber aparecido el aguacate, «el célebre aguacate/que aborrece al principio el europeo,/y aunque jamás lo cate/con el verdor seduce su deseo,/y halla un fruto esquisito/si lo mezcla con sal el apetito».

Es una cita obligada, una estrofa llena de sugerencias, tomada de la *Silva cubana* de Manuel Justo de Rubalcava, poeta también nacido en Santiago de Cuba el 9 de agosto de 1769.

Aceptado el lapso, aunque con alguna defensa de diferencias varias entre fruta y fruto, el interlocutor se apoya en el sexto verso de la estrofa en el que aparece la sal para declararlo implícito en la ligera ensalada. Pero ocurre que aun cuando el aguacate para el cubano es en puridad una ensalada, no resulta en modo alguno dotado de la ligereza que aquí se señala. Ahora bien, lo que importa es el interés de estos poetas por las frutas, pues Rubalcava va a recorrer en sus sucesivas y continuadas estrofas todo un inventario de frutas cubanas hasta llegar a la conclusión de su superioridad en un arranque temprano de afirmación de la nacionalidad incipiente no exenta de cierto chauvinismo sensorial y voluptuoso.

Muchas son, casi todas, pero uno ha escogido cuatro, mientras el otro acepta y a la vez rebate. Por qué decir mamey, estando en Santiago de Cuba, donde todos dicen zapote. Mamey es la manera habanera... y sin embargo el primitivo santiaguero Manuel Justo de Rubalcava subraya la diferencia: «El Mamey celebrado/por ser ambos en la especie, uno amarillo,/y otro colorado».

Es decir que son dos, pero el primero, el colorado, es en Santiago de Cuba el zapote, mientras que el amarillo, bueno para compotas y almíbares, es el de Santo Domingo, imposible, como el hicaco, de comer crudo. Aceptemos la distinción, la primacía nominal que no será la única, como veremos más adelante. Y pasemos a los argumentos categóricos;

«El marañón es de piel tan delicada, casi traslúcida, colores iluminados que van del amarillo al rojo desleído, que parece dispuesto a permitirnos contemplar su contenido carnoso. Remata esta maravilla extravagante, una semilla extraña, dura, en forma de gancho, como un objeto prehistórico olvidado.

El mamey, por fuera rugoso, marrón, con una corteza que esconde en su apariencia áspera la suave hermosura del fruto. Al abrirse culmina el misterio. Es una pura sorpresa perfumada y azucarada: su interior es como de carne pulida y semeja espejear. La semilla, que a diferencia de la del marañón se encuentra en su interior, tiene un parecido con la de éste: es tan insólita y extraordinaria que parece un crustáceo, una piedra onírica. Su color castaño oscuro que a veces se acerca al negro es reluciente, pero por debajo imita la rugosidad carmelitosa de la corteza. La condesa de Merlín afirma que constituye el alimento de las almas bienaventu-

radas en los valles del otro mundo, según las creencias de los habitantes de Haití.

A semejanza del mamey, o del zapote, el caimito por fuera es casi anodino, al contrario del marañón y la piña. Pero por dentro, es otra maravilla. Va del sepia muy pálido al morado obispo. Es como un laberinto luciente de cuarzo, que se rinde al deseo, a la boca trémula.

Al hablar de misteriosas frutas, la piña señorea. Pocas de nuestras frutas tienen su poema. Pocas o ésta tan sólo. Las otras cuentan con una estrofa, con un verso, la piña tiene su oda. Ha sido consagrada por el poeta neoclásico Manuel de Zequeira y Arango que naciera en La Habana el 28 de agosto de 1764 para morir en la misma ciudad el 18 de abril de 1864 ya en plena locura. Ninguna fruta nuestra fue elevada a tan alto sitial, hasta el Olimpo para morar, con su fragancia y néctar entre los inmortales. Los dioses griegos, en el mundo celeste y apolíneo, disfrutan, al despojarla de su ruda, barroca vestidura, el óleo de su esencia. Destaca el nexo entre la piña, elemento terrestre, y el Olimpo, donde tras su nacimiento en la tierra de esta isla, es llevada a morar. Este nexo, que la fruta propicia, entre lo terrestre y lo celestial, es uno de los aciertos, quizá imprevistos, del poema. Y hay otro más. Consiste en la duplicidad del néctar. O mejor de sus efectos. La fruta se ha hecho consustancial al poema, la palabra al objeto, y parecen consagrarse mutuamente, en una suerte de ceremonial metafórico.»

Embriagado, tanto por la poesía como por las frutas, el otro poeta musita, en una memoria que se hace cómplice del gusto y el olfato, algunos versos de la oda y las compara con la estrofa dedicad a la piña en la *Silva cubana* de Rubalcava donde se decía: «la Piña, que produce/no Atis en fruta que prodiga el pino,/que la apetencia induce,/sino la Piña con sabor divino,/planta que con dulcísimo decoro/aforra el guato con escamas de oro».

El balbuceo de la oda subraya la defensa poética escuchada y elimina, gracias a la integración trabada de la metáfora, la competencia ocasional, y transitoria, de las otras frutas escogidas: «Del seno fértil de la madre Vesta,/en actitud erguida se levanta/la airosa piña de esplendor vestida,/llena de ricas galas».

Viene a los labios la sabrosura del jugo de la fruta y al oído los nombres inmortales, Pomona, Ceres, Amaltea, Ganímedes, Orfeo,

Venus. Una fiesta de entronización divina. «¡Salve suelo feliz, donde prodiga/madre naturaleza en abundancia/la odorífera planta fumigable/».

Para el final, como un principio alto, el poeta ha guardado la afirmación de gloria para la fruta y para la isla que es suya: *Y así la aurora con divino aliento/brotando perlas que en su seno cuaja,/conserve tu esplendor, para que seas/la pompa de mi patria.*

Negar la riqueza del alegato es casi imposible, pero la poesía, sobre todo en la defensa de la piña, ha superado en su temblor lírico la maravillosa existencia de la fruta. No hay que olvidar que tanto en la *Silva cubana* como en la *Oda a la Piña* los poetas, por fundadores, tienen que establecer una comparación, adoptar una postura defensiva respecto a otros ámbitos culturales y frutales. El tema de la oda, más preciso y limitado, permite una mayor concentración en la propuesta que no por ello hace perder el candor de la belleza naciente; la silva repasa casi todas las frutas desde la guayaba hasta el plátano con sus variantes, pasando por el marañón, la guanábana, el caimito, la papaya, el aguacate, la jagua, el mamey, el mamoncillo, el boniato, el tamarindo, el anón, la piña, el níspero, el coco... para rematar con la recomendación exaltada: «No te canses ¡oh Númen!/en alumbrar especies pomonanas,/pues no tienen resumen/las del cuerno floral de las Indianas,/pues a favor producen de Cibeles/pan las raíces y las cañas mieles».

Sin desdeñar el cuadrivium sugerido sería bueno subrayar otras excelencias como la pareja guanábana y anón. Si se prepara ahora, en el calor sostenido de Santiago de Cuba, uno de esos refrescos, casi helados, que se llaman champolas, espesos, de sabores, definidos e inolvidables, no quedaran rezagados la guanábana ni el anón, la primera, como dice Rubalcava «a los rústicos sirve de embeleso» y el segundo, por sus múltiples ojos es *el* «Argos de las frutas».

El níspero con su aspecto sencillo y su color parduzco conquista cuando se le saborea y su pulpa de peculiar textura se disuelve en la boca. No hay por qué abandonar la humildad del mamoncillo y el tamarindo, ácidos y violentos, que aportan un frescor incomparable y pueblan los patios de las viejas casonas de la ciudad para delicias de niños y vecinos, cuidadosos de las manchas que los primeros dejan en las ropas de los ávidos y golosos

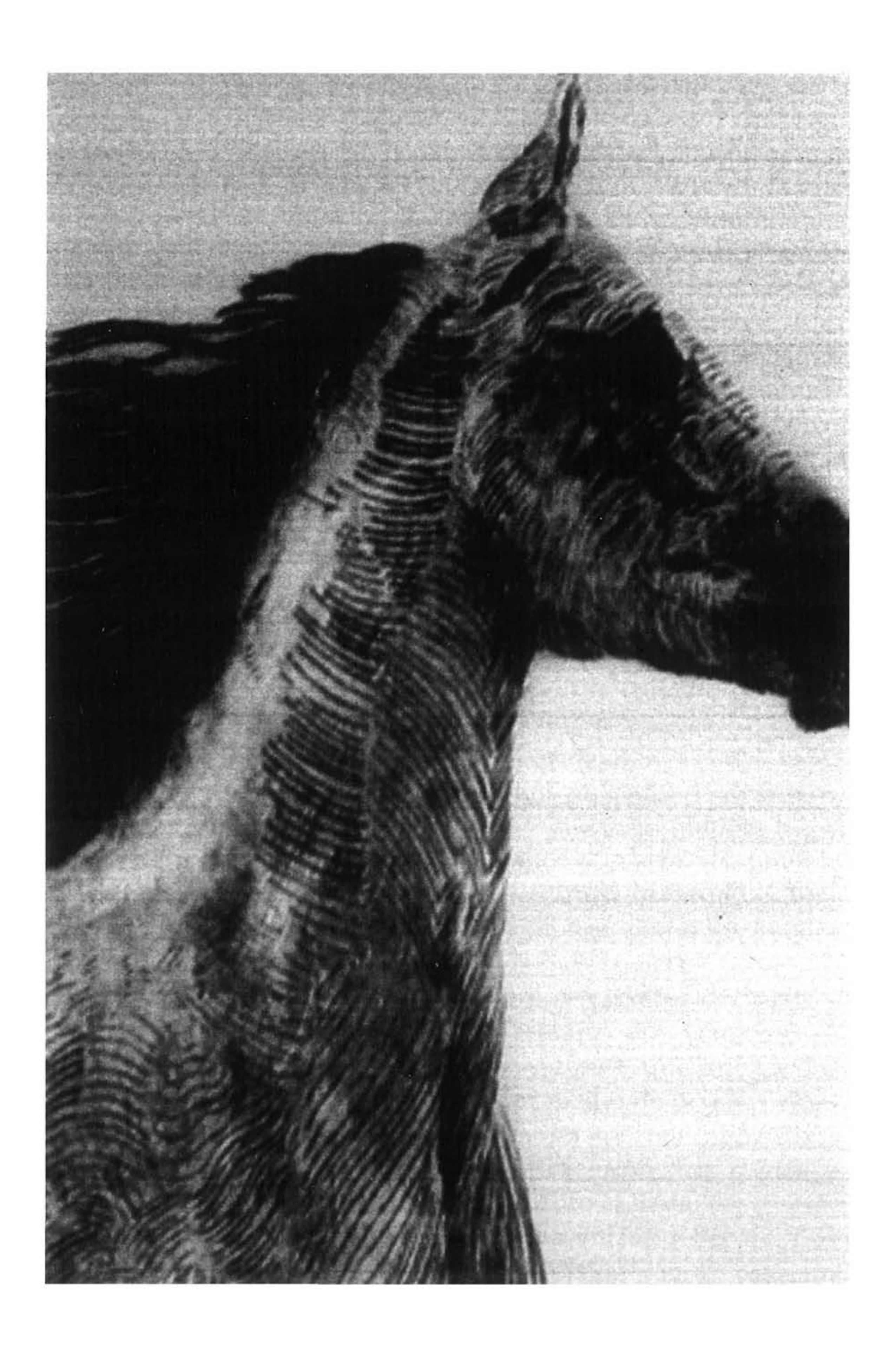
asaltadores de las cargadas ramas de los árboles. Se ha quedado de u lado la papaya, esa fruta jugosa cuya cáscara va del verde al amarillo y cuyo nombre cambia a lo largo de la isla y se carga de un delicioso equívoco sexual hasta el extremo que fuera de la zona oriental todos la conocen por fruta bomba, para evitar decir en voz más o menos alta papaya que es el nombre vulgar de los genitales femeninos; falso pudor que la fruta parece más bien desafiar con orgullo y altanería como corresponde a tan alto honor semántico, pues si el plátano es en la frutería el símbolo fálico por excelencia por qué no ha de serlo la papaya de su contrapartida vulvar. El yin y el yan también están presentes en este reino.

Y si abandonase la calle por un momento ¿no se estaría en la comarca casi exclusiva de los mangos que no han sido hasta ahora convocados?

Son variedades múltiples, desde el arrogante y delicado mango de Biscochuelo hasta el pintado y meloso mango de Toledo, tan pequeñín y suave. Si las puertas se cierran, si los santiagueros no responden a las llamadas, si el tiempo pasa hasta que vuelvan a hacerse visibles, bien puede ser que coman la fruta vergonzante por su olor fuerte y para muchos repugnante y su aspecto equívoco y su color inusitado para una fruta. La cañandonga es una vaina cilíndrica, larga, de aproximadamente dos pulgadas de diámetro, de infinidad de semillas claras y planas, y una masa pulposa negra y maloliente que mancha las ropas, manos y cuerpo de quien la come. Su árbol es grande y corpulento, su fruto discutible. Admiradores, fanáticos, detractores. La cañandonga, como los buenos y fuertes quesos franceses, no permite la indiferencia.

Pueden elegir los contendientes entre la variedad de frutas y quedar satisfechos o insatisfechos. Terminar discretamente su convite con alguna bebida refrescante y típica, que uno de los poetas de la calle Clarín fundamenta por medio de precisas recetas, el pru, hecho de hojas distintas, algunas aportan sabor, otras olor, color, fortaleza, espuma. Existen variedades más o menos familiares y tradicionales, su embotellamiento es manual y casero, su fermentación es corta y ligera. Póngase a enfriar y bébase. Los poetas recomiendan siempre acabar o continuar con un café. En taza muy pequeña, muy caliente, amargo o casi amargo, es decir con poca azúcar, y fuerte. Puede añadírsele unas gotitas de ron.

Ha sido una convocatoria para una fiesta, humilde, discreta, sugerente. Del paseo por la calle que les pertenece, o al menos así piensan ellos, los poetas pueden descender las cuestas de las varias cales que atraviesan Clarín e ir hacia el puerto disfrutando de los diferentes niveles de la ciudad y continuar sus teorías rememorativas a la vez que consideran los elementos coincidentes de una pequeña urbe que, aunque casi e el extremo oriental de la isla, constituye un centro de su historia y su cultura y si la fruta y la comida han llevado la voz cantante en una charla amigable y coincidente no olvidan el habla, cadenciosa y distinta que han ido perdiendo a medida que el tiempo fuera de la ciudad se ha hecho mayor e irrecuperable, pero que se guarda como tesoro oculto de pertenencia, como entrañable signo, como manera de ser ante las cosas. C



Carta desde Holguín

Aracelys Avilés Suarez

Hola a todos. Cada año, en los últimos días de octubre, Holguín, una Ciudad al noreste de Cuba, muy diferente –su gente, sus casas– a esa Habana que suena en el extranjero, enlaza a toda la tierra iberoamericana. En ese punto de la Isla caribeña Cristóbal Colón desembarcó por segunda vez en lo que llamó las «Indias Occidentales» un 28 de octubre de 1492.

De ahí que se celebre el encuentro o «encontronazo», de dos culturas, animados por fomentar el intercambio y los lazos de hermandad.

La Fiesta de la Cultura Iberoamericana se cocina durante todo el año y justo el 24 de octubre comienza la ebullición, el caldo está a punto. Más de 400 delegados han llegado con sus maletas, se alistan los recintos, se ubican las banderas y al amanecer del día 24, el Parque San José, uno de los más céntricos de Holguín, comienza a parir gente desde las cuatro esquinas.

En esta pequeña ciudad de trazado rectilíneo, todas las calles conducen a los parques centrales y es allí donde se concentra la multitud para esperar el desfile de las delegaciones y el espectáculo que dará inicio a la cita.

En cada ocasión el evento se dedica a un país de América Latina y a una región de la península ibérica. Es así como han estado en la misma plaza, Argentina y Cataluña, Venezuela y Galicia, Chile y Andalucía, República Dominicana y Asturias, México y Valencia.

Tango, flamenco, samba, danzón, cualquiera de estos ritmos cabe en el espacio de tablas organizado frente al parque. Los espectadores aplauden, sonríen y al final se van sedientos y exhaustos a sus casas.

Ciudades paralelas

La vida continúa en Holguín. Una parte de su gente no abandona la rutina diaria: esperar la guagua para el trabajo, laborar 8

horas, salir, buscar a los niños al colegio, cocinar, ver TV y dormir. Sin embargo, para otros –un buen grupo– el ritmo cambia, se acelera, pareciera que viven en una ciudad otra. Los que se sienten dentro de la Fiesta y los que no, se miran, pero no se reconocen, como si Holguín alcanzara otra dimensión dentro del imaginario popular. Una visión colectiva la hace reflejarse sobre sí misma como renovada, lista para aceptar esta nueva experiencia de festejo y unidad.

Quien intente abarcar toda la Fiesta tendrá un itinerario muy apretado. La Ciudad de los Parques, como también se le conoce a Holguín, está entre las más pobladas de Cuba (más de un 1 millón de habitantes), después de La Habana y Santiago, pero la mayor parte de sus actividades sociales, comerciales y de diferente tipo se desarrollan en el centro, justo alrededor de las tres plazas principales: «San José», «Calixto García» y «De las flores». Aún así, el Programa de la Fiesta requiere de zapatos cómodos, ropa holgada y sombrero, pues las caminatas de un lugar a otro no serán pocas.

La Feria de Iberoarte, uno de los espacios más populares, tiene como recinto principal al Museo «La Periquera», casona colonial que hace más de cien años sirvió de Cuartel General a los españoles que habitaban el Ayuntamiento holguinero cuando los cubanos iniciaron la Guerra de Independencia.

Hoy el Museo es centro cultural, y durante las Fiestas se llena de unos 150 expositores extranjeros que muestran y comercializan lo que han hecho con sus manos. Para el transeúnte distraído, la Feria ubica algunos kioscos en la parte exterior del Museo, pero dentro continúan las ofertas. En los horarios picos –al mediodía y al final de la tarde– quizás haya que hacer una pequeña cola, porque aumenta la demanda. Cuando la fiesta ha terminado, pululan por ahí mochilas tejidas de colores diversos, aretes de conchas, collares de piedra volcánica, pulsas de hilo. Más al oeste, aparece el Café Tres Lucías, abierto a cualquier hora. En los días de la Fiesta, sus tazas humeantes de té, leche o café tienen un valor añadido: el séptimo arte. Muestras de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños; de «Las Cámaras de la diversidad», proyecto de la UNESCO para favorecer la cinematografía indígena; y del quehacer de los realizadores independientes de Iberoamérica son punto fijo en una gran pantalla instalada al final

del Café. Las propuestas se extienden al Ateneo Cinematográfico y al Cine Martí.

Siempre sucede así: los asistentes de mayor tradición, los que no llegan por primera vez, han perdido la ansiedad y no corren azorados Programa en mano a fin de no perderse ninguna actividad, sino que con ojo experto señalan los espacios de interés. Los amantes de la pintura, el grabado o el performance asisten al Salón Iberoamericano de Artes Plásticas, en el Centro de Arte, o recorren los numerosos espacios galéricos de la Ciudad.

Los que prefieren la Literatura, se llegan hasta la Promotora Literaria Pedro Ortiz, donde sesiona el Coloquio de Letras. Hasta esta convocatoria de la filial de escritores de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), acuden poetas, conferencistas, intelectuales, promotores culturales, vendedores de libros.

La música no hay que buscarla, está en cualquier parte, lo mismo que la danza, sobre todo en el horario nocturno. De camino a los parques, llega una mezcla de melodías que van y vienen según la dirección del viento, y hay que aguzar mucho el oído para definir una en específico.

Por la esquina donde se ubica la Casa Natal del mártir holguinero Calixto García casi siempre lo que se define es un buen flamenco. En el patio interior de la Casa, y custodiados por los objetos personales del prócer de las luchas anticolonialistas, se reúnen naturales y descendientes de españoles, adscritos a comunidades en Cuba. El Centro Cultural Ibérico, como se le ha dado en llamar a este espacio, promueve concursos de recetas de cocina, exposiciones de vinos artesanales, un certamen de la cultura sevillana y momentos para la música, el baile y la reflexión.

Una Casa para Iberoamérica

A pesar de que las celebraciones comienzan allí, el parque San José tiene menos protagonismo. Nunca ha sido su personalidad aglutinar gente. En el suelo adoquinado caen las hojas con la misma parsimonia con que los paseantes caminan, se detienen en la sombra, se besan, conversan en los bancos.

No obstante, en los Programas aparece como Plaza Iberoamericana, y se dedican allí espacios para la trova y la lectura de poesía.

El hecho de que lo llamen de esta manera se debe en gran medida a que muy cerca está la Casa de Iberoamérica, institución rectora, encargada de organizar, informar y programar el evento.

La Casa tiene de creada el mismo tiempo que la Fiesta. Ambas comenzaron a funcionar en 1993, aunque la festividad tuvo un pre-calentamiento, por llamarlo de alguna manera, en 1992, cuando se cumplió el V Centenario del descubrimiento de América.

Uno de los objetivos de trabajo principales del centro es encauzar la Fiesta. En enero se lanza la convocatoria de la edición venidera y alrededor de marzo se anuncia oficialmente ante la prensa. Los relacionistas públicos comienzan a enviar e-mails a una larga lista de correos, y más cercano a octubre llegan las confirmaciones. Parece sencillo, y lo es, si no fuera porque además hay que ajustar la llegada, el hospedaje y la alimentación de los invitados, repartir responsabilidades, programar, alistar los lugares donde funcionará cada espacio, preparar espectáculos, confeccionar plegables.

Para armar el rompecabezas la institución divide su labor en cinco áreas: Programación, Comunicación, Relaciones Públicas, Economía e Investigación.

Justo el Departamento de Investigación se encarga del espacio más ponderado de la festividad: el Congreso Iberoamericano de Pensamiento. En la XVI edición de la Fiesta, a desarrollarse del 24 al 28 de octubre de este 2009, el Congreso se realizará por quinta vez, con una temática cosquilleante, polémica: «Ameroiberia, ¿utopía o realidad?». Se preguntarán los lectores por qué cambiar el cómodo término de Iberoamérica por Ameroiberia. La respuesta es simple, se habla sobre un diálogo alternativo, desde abajo hacia arriba. ¿Qué le debe España o los habitantes de la Iberia a las Américas? ¿Encontraron los colonizadores un puñado de hombres y mujeres esperando a ser adoptados o vieron aquellos tripulantes una comunidad con forma y actitudes propias, de los que también recibieron influencias? Intervendrán antropólogos, historiadores, investigadores, especialistas en la materia y un público que también podrá poner cartas sobre la mesa. En el resto de los foros se discutirán temas relacionados con las nuevas tecnologías en el panorama

artístico, las dinámicas entre identidades regionales y nacionales, la comunicación y el mercado, la migración y la cultura. El diálogo será amplio del 25 al 27 de octubre, días en que se desarrollará el Congreso algo alejado del centro en un lugar llamado Expoholguín, en la parte más nueva de la Ciudad.

El último día de la Fiesta, el primero para Ameroiberia

Cuentan los historiadores que fue en Bariay, una bahía ubicada en territorio holguinero, por donde el Almirante desembarcó en Cuba. Nadie podría describir con exactitud la cara de asombro de los marinos al encontrar tierra en este nuevo apartado, después de haber salido de la isla de Guanahaní, a la que bautizaron con el nombre de El Salvador.

Hasta Bariay se van todos los delegados de la Fiesta en una gran caravana de guaguas, con el agotamiento de cinco días en las espaldas, y una sonrisa en el rostro. Allí se conocen todos, los que no se habían visto por el ajetreo, se presentan, y comentan lo que han hecho.

Pero no pensemos que los invitados viajan una hora y media para verse las caras, mirar el mar e imaginar cómo llegaron la Niña, la Pinta y la Santa María. No, el encuentro de los dos mundos es representado por un grupo de actores: unos asumen el papel de colonizadores y otros el de los aborígenes asustados.

Desde lo lejos se divisan tres barquitas –hay que tener imaginación– y uno cree que está viendo llegar las tres carabelas. ¡Ya vienen, ya vienen! –comentan todos. El momento del desembarco y el encuentro con los aborígenes resulta un poco anacrónico, porque en medio de las lanzas y los disfraces, se cuelan los fotógrafos con sus sofisticadas cámaras, o los camarógrafos de la televisión con micrófonos y todo un aparataje, en nada relacionado con el siglo XV.

Después de terminada la escenificación, los asistentes se disponen a comer, beber o a darse un chapuzón en las aguas de Bariay. Otros van ocupando puestos en un anfiteatro natural, ubicado en la única elevación cercana, por donde desfilan al inicio de la tarde, en gran espectáculo, músicos, bailarines, o cualquier delegado que

tenga algo que hacer en un escenario. Alexis Triana, director provincial de Cultura y Tatiana Zúñiga, directora de la Casa Iberoamericana, son los encargados de dar el discurso final, agradecer a los presentes y convocar a una nueva edición.

Sólo el año pasado se rompió la inercia. En vez de celebrarse la XVI Fiesta, Holguín convocó a una Jornada de Solidaridad, debido a los destrozos que el huracán Ike provocó en la zona oriental de Cuba, y que imposibilitaron la realización del evento. Un gran número de amigos no cancelaron sus pasajes y llegaron a la isla. Con el mismo entusiasmo de otras épocas menos tristes para el pueblo holguinero, en ese momento desvastado por un meteoro de gran intensidad, los invitados de más de 10 naciones recorrieron los parajes más dañados, y constituyeron la primera brigada artística internacional. El 28 de octubre fueron a Bariay, en esta ocasión para limpiar la zona, también sometida a los fuertes vientos del fenómeno meteorológico.

La XVI edición, pospuesta hasta este octubre será un reencuentro intenso. Volverán los amigos y otros nuevos que también serán bienvenidos. Llegarán los escritores, los músicos, los plásticos, los intelectuales y todos juntos volverán a montarse en la enorme rueda de la solidaridad, el entendimiento y el amor entre los pueblos. Cuando todo termine y los delegados se marchen en sus aviones, quedará en la mente de cada cual un plano secuencia en cámara rápida. ©

Las razones del aire

Manuel Vilas

A mediados de enero de 2009 terminé de escribir y corregir *Aire Nuestro*. Creo que me costó un año largo hacer esta novela, me refiero al hecho material –o casi laboral– de ponerme delante de un ordenador. Paso mucho tiempo al lado de este ordenador. No sé si ese tiempo es bueno, si es un tiempo humano, un tiempo de felicidad, o si es un tiempo de locura. Horas delante de una pantalla de ordenador, horas en que no estás en ninguna parte, raro tiempo laboral No hubiera escrito *Aire Nuestro* sin la música de Johnny Cash y de Elvis Presley. Digo estos dos, pero podría añadir más a la lista. Cash y Presley protagonizan varios episodios de la novela. Recuerdo que me cansaba escribiendo *Aire Nuestro*. Escribía diez minutos y tenía que parar durante unas diez horas, pero siempre venía un ángel vestido de pistolero que me decía «eh, Vilas, sigue, tío, sigue, que eso que haces saca muy buena pinta». Para mí escribir es un trabajo físico muy duro. Me entra hambre, sed, angustia, ganas de que me paguen más, sensación de acoso laboral, incertidumbre profesional, ganas de desaparecer, todo esto me ocurre cuando me pongo a escribir. Me gustaría que lo hiciera otro. Me gustaría tener un robot telépata, y encargarle a él la escritura de mi novela, que el robot sacara la novela de mi cerebro mientras yo me dedicaba a tomar el sol, dormir, bañarme en el mar, beber, comer, pasear, viajar.

Quise que *Aire Nuestro* fuese una fiesta. No quise ninguna ley. Quise escribir con una libertad peligrosa. Porque si no lo hacía así, me aburría. El primer capítulo de la novela, el que narra el viaje a España de Johnny Cash, es una lucha contra el aburrimiento. Cash se metió en mi vida, yo me metí en la suya. El Pop consiste en eso: un tipo se mete en tu vida con canciones y con promesas. También es una lucha contra el aburrimiento el capítulo

---

Manuel Vilas: *Aire Nuestro*. Alfaguara, Madrid, 2009.

dedicado a los amores de los poetas homosexuales en sus correrías por el Purgatorio. Creo que una vez muertos hay que espabilar, ponerse a hacer algo, para no pudrirte de aburrimiento. Una vez muerto, ¿qué demonios hago? ¿Dormir, tal vez soñar? No, nada de eso, seguro que se puede hacer algo que valga la pena. Toda mi novela hace de la excentricidad un parapeto contra el hastío y contra la alienación y contra la melancolía.

A veces me gustaría convertirme en una novela. Ser yo mismo una novela. No tener que escribir una novela, sino presentarme yo mismo como si en vez de un ser humano fuese una novela. Ser páginas escritas en vez de un cuerpo.

Aire Nuestro es un homenaje a Elvis Presley, a su simbólico paso por la vida. Elvis cambió el mundo tanto como lo hicieron Marx, Nietzsche o Freud. Por eso sale en la novela. Para mí Elvis es como una explosión similar a la del Big-Bang. Me da pena, ahora que releo la novela, que no salgan en ella Joy Division. No sé cómo dejé fuera a los Joy. Elvis me ayudó a vivir. Por eso en mi novela Elvis es como un santo tutelar. Ayuda a los personajes a mejorar sus vidas. Ayuda a que todos terminen haciendo el amor. Elvis se metió en mi vida, yo me metí en la suya. Varios capítulos de mi novela terminan en orgías en las que suena «Blue Moon» de Elvis. ¿Han oído ustedes «Blue Moon» en la voz de Elvis? Ah, amigos míos, esa canción es el mayor espectáculo del universo. Cuando mis personajes la oyen, se ponen a hacer el amor como auténticos depravados. No pueden hacer otra cosa, y la realidad del mundo entonces se convierte en algo ridículo.

La festividad es digna de oración. El gran día de fiesta que estalla en los corazones y mata toda construcción humana que no dé placer carnal. Allí está mi novela, en esa fiesta. El maravilloso carnaval, el travestismo glorioso, el afán de tocar cuerpos, el afán de luz y de muerte de la responsabilidad. Todos mis personajes odian la responsabilidad. Son unos jodidos irresponsables. Ahora que lo pienso, he sido muy feliz escribiendo estas historias. Pero las podía haber escrito otro mientras yo estaba en la playa, tomando el verdadero sol.

También sale mi padre en la novela. Aparece en el canal de «Teletienda», en el capítulo titulado «Carta al hijo». Me gusta mucho ese capítulo. Qué bien está mi padre allí. Qué chulo y qué

guapo está. Mi padre era alto. Medía un metro ochenta y uno, que para la época está muy bien. Claro que esa carta de mi padre es una vuelta de tuerca sobre la carta al padre de Kafka. Pero el capítulo dedicado a mi padre está escrito con conciencia de clase social. Mi padre se esforzó mucho en vida en disimular la clase social de la que procedía, y lo hizo, claro está, con mucha clase; finalmente, podemos decir de dónde venimos y mantenernos de pie. Hemos sido imperdonablemente pobres, por eso tenemos ganas de comernos las cabezas de los ricos, con los ojos dentro. Salen comunistas que vienen desde el Tercer Milenio en mi novela, claro, viajando por el tiempo, luchando contra el aburrimiento. Son comunistas feroces, neopunks. El comunismo y el punk regresarán, yo estoy trabajando en esa línea. Regresarán esos tipos que creen en otros tipos. Beberemos vodka cuando llegue el fin del mundo. También regresarán los pistoleros legendarios de los westerns de Sergio Leone. Mi padre me escribe desde el Purgatorio. No sé si le haría mucha gracia a mi padre verse dentro de una novela. Hay muchos misterios que ya no son de este mundo ni de ningún mundo posible. No son de ninguna parte. Son lo que yo llamo «los misterios bastardos». Sale mucho la monarquía española en mi novela. Es muy difícil explicar mi relación literaria con la monarquía. Mi libro de poemas *Calor* (Visor, 2008) se abría con la retransmisión televisiva de la boda del Príncipe Felipe. Tal vez de allí surgiese la idea de la invención de un imperio televisivo que se llamase *Aire Nuestro*. Me hice propietario de una cadena de televisión y diseñé una programación para el fin de semana, y eso es, básicamente, *Aire Nuestro*.

Yo quise escribir una novela que fuese como la canción «Atmosphere» de Joy Division o como «Man in Black» de Johnny Cash. Leer la novela, y quedar enamorado. ¿Enamorado de qué? De todo. Enamorado de todo, hasta de las vísceras de los cerdos, como se narra en el capítulo titulado «cerdos»: la creación de cerdos nuevos en los mataderos. Ve a los mataderos, parece decir mi novela. En los mataderos de cerdos, allí está la vida más grande. Quise que detrás de las palabras de mi novela sonasen voces enamoradas. Quise que hubiera una gran fiesta llena de luz sólida. Que regresasen los muertos dispuestos a volver a vivir más. Por eso me inventé el canal «telepurgatorio». Pensé en mí

mismo cuando me muera, pensé que me gustaría ser un muerto activo, un muerto estresado, un muerto que conduce coches estupendos. He escrito por ahí que toda mi obra literaria es un himno a la automoción. Creo en los coches. Creo que de muerto se podrá seguir conduciendo maravillosos automóviles. Porque, como dicen los legionarios, la muerte no existe. He amado los coches con toda mi alma. He hablado con ellos. Los he tratado con amor. He procurado siempre que mis coches durmieran en garajes. Si ellos están bien, yo me quedo tranquilo.

También pensé que probablemente yo ya no voy a ser un hombre demasiado libre. Entonces me dije: «que sea libre tu novela, y tú dentro de ella». Yo creo que esa es la razón de que en mi novela salga con mucha frecuencia un tipo que se llama Manuel Vilas. Me hubiera gustado ser tanta gente. Me hubiera gustado ser el Presidente de los Estados Unidos, me hubiera gustado ser el Che Guevara, me hubiera gustado ser Greta Garbo. Me duele ser solo uno. Me hubiera gustado ser el pistolero que aparece en ese breve western titulado «Final de la Eurocopa». En un capítulo me llamo Richard Vilas y soy un negro guapísimo. Llegué a pensar que Lou Reed era una invención mitológico-tecnológica de la CIA. Pensé en la gran colonización. Pensé en el sobrepeso de Elvis. En la inmensa putada que es estar gordo, cosa que entiendo perfectamente porque yo siempre tengo hambre y sed. Por ejemplo, a las diez de la mañana ya tengo un hambre descomunal. Creo que la única manera de perder peso sería morirme un rato todos los días, pegarme diez horas muerto cada día. Pensé en los gobiernos de los grandes países de la tierra, en los grandes controladores del capital, pensé en los presidentes, en los enigmáticos jefes del planeta, en los jefes de las multinacionales. Incluso me dio por pensar en el gerente de la imprenta donde se imprimió *Aire Nuestro*, pensé en el impresor que tuvo en sus manos el primer ejemplar de *Aire Nuestro* y dijo «Ok, queda bien así, que se imprima». Pensé en nuestra encarnación festiva. Pensé en un comprador de *Aire Nuestro*, que lee una página de la novela al azar y esa página le recuerda a su padre, y dice «joder, tío, qué bien, Vilas está mucho peor que yo, qué bien, qué tranquilidad, qué gusto, qué consuelo, tío, qué gran tipo es este Vilas». Pensé en el olor corporal de la princesa Doña Letizia. Pensé en la talla brevísima de los sujetado-

res de Doña Letizia. Pensé en tatuarme su nombre en un brazo. Pensé en el minúsculo hueso extirpado de su nariz, en su destino final, metido en una cápsula de ébano que atraviesa los siglos venideros hasta convertirse en una reliquia anónima en las manos de un Vilas del futuro que decide tragarse ese hueso envejecido y polvoriento. Pensé en el paradero de los pantalones de la década de los setenta de Juan Carlos I. Pensé en los cadáveres maravillosos de las novias de Carlos Gardel. Pensé en el metro ochenta y seis de Johnny Cash (que se convierte en un metro noventa con el tupé) metido en un ataúd que viaja por Estados Unidos en una limusina negra. Pensé en que yo conducía esa limusina. Yo delante, conduciendo, bebiendo una cocacola light, Johnny detrás, en la caja. Hablando con Johnny, vestidos de negro los dos. Pensé en el Seat 850 del capítulo titulado «Return To Sender», que se convierte en una maldición andante: va por allí destrozando la vida de la gente. Hay en toda la novela una gran oración por los coches, porque los coches son mejores que la verdad y la belleza. Si comprimieras el siglo XX hasta convertirlo en un solo rostro, ¿qué saldría? Saldrían dos cabezas juntas: la cabeza de Elvis Presley al lado de la cabeza del Che Guevara: la utopía de la coca-cola y la utopía de la estrella roja en la frente.

Ah, y luego está el asunto de esa tal Manuela Vilas que sale en las páginas 44 y siguientes. En mi novela, Manuela Vilas dirige el Instituto Cervantes de Nueva York. Me hubiera gustado desarrollar más ese personaje. Tenía que haber hablado más de su vida en Nueva York, de sus novios, de sus subordinados en el Cervantes de Nueva York, de su apartamento, de sus gustos gastronómicos, de sus amigas, de su adicción al Efferalgan 1 gramo. Se me quedó en el tintero la gran Manuela, una tía divertidísima y muy culta, una gran gestora cultural. Veo sus trienios otorgados por la administración española. Veo su hoja de servicios. Veo a Manuela paseando por la Quinta Avenida con un ejemplar de *Aire Nuestro* en la mano. Va sonriente. No lleva bragas. Ha quedado con un negro. Qué bien. Qué sonrisa lleva en los labios, qué guapa se la ve, cuánto se ha pintado, madre mía, qué perfumada va. Esa tía es un huracán. Esa tía es la mejor de las mujeres y de los hombres.

Se me olvidaba decir, porque lo dirán, que ya sé que el capítulo dedicado a Johnny Cash puede leerse con el fondo cortazariano

de «El Perseguidor». Lou Reed hizo un disco brillante en los años setenta, se titulaba «Berlin». En él había una extraña canción que se titulaba «hombres de buena fortuna». Yo me siento afortunado. Creo que no me falta de nada. Podría ser más guapo, sí. Aun puede que llegue a tiempo a las venideras tecnologías de cirugía facial, indoloras, baratas, democráticas y espectaculares en sus conquistas. Por cierto, yo no tengo por qué reverenciar el mundo que hicieron hombres a quienes no conozco de nada y que nunca me preguntaron nada, en eso soy muy Holden Caulfield, muy Salinger. Que quieres reverenciar tú ese mundo, me parece muy bien, pero no me llames irreverente, iconoclasta, provocador, mala bestia, y todo eso, por el solo hecho de ejercer mi libertad de ser humano. Creo que ya he perdido el control. Cuánto me gusta esa palabra: «Control». Mataría por ella.

Trevor Rhone. Destellos de la escena teatral en Jamaica

Fernando Cordobés

Trevor Rhone, uno de los dramaturgos más destacados de Jamaica, murió el pasado 15 de septiembre de un ataque al corazón a la edad de 69 años. Como coautor de la película *The harder they come* (1972), contribuyó a difundir la música y la cultura de Jamaica más allá de las fronteras de la isla, y a llevarlas a un público más amplio que lentamente descubriría el enorme potencial humano y artístico que residía en la isla. Sin embargo, en su país y en el Caribe también era conocido como autor de obras como *Smile Orange*, una acusación ridiculizante sobre la industria del turismo, o por *Old Story Time*, un complejo trabajo en el que exploraba las principales contradicciones inherentes a las sociedades poscoloniales. Fue un aclamado «contador de historias. El más grande, el que hace cantar a las palabras» decían de él. Y lo era gracias al don de su oído para captar y reproducir diálogos, y a su capacidad para escribir en el lenguaje cotidiano del jamaicano dialectal. Pero también se le conoció por haber desempeñado otros oficios como el de actor, productor, director y educador. Igual que muchos otros autores jamaicanos y caribeños, antes de dedicarse en exclusiva a la escritura su formación recorrió un camino largo y enriquecedor a través del cual adquirió una perspectiva completa de la realidad que le rodeaba.

Nació en Kingston y creció en Bellas Gate, una comunidad aislada en las colinas en el área rural de Saint Catherine. Era el más joven de una familia casi inabarcable de 23 hermanos, fruto de los dos matrimonios de su padre. Aunque su infancia se desarrolló en un ambiente muy humilde, rememoraba Bellas Gate con cariño, y señalaba aquella disciplina alentada por su padres y profesores

que infundió en él el deseo de triunfar y trascender su situación. En una de sus últimas obras *Bellas Gate Boy* (2002), un relato autobiográfico escribía: «Pasé mi infancia jugando y comiendo. Me mudaba de la casa de mis padres a la de una hermana que vivía carretera abajo. Comía seis veces al día con toneladas de fruta entre medias, engordé bastante y me pusieron de mote Tubby. Nunca me puse enfermo. El médico más cercano estaba a 10 millas de distancia: a pie (...).

A mitad de la década de los 50, mientras asistía a la escuela secundaria de Beckford and Smith, en Spanish Town, descubrió el teatro y se implicó activamente en el Festival de Teatro de las Escuelas Secundarias, así como en certamen anual de pantomima *Little Theater Movement*. Tras su graduación, comenzó a escribir guiones de seriales radiofónicos para la recientemente establecida *Jamaica Broadcasting Corporation* (*JBC*). En 1960, como muchos otros compatriotas suyos, se marchó a Londres para asistir al *Rose Bruford Training College of Speech and Drama*, en el que acabó por indicación de su amigo el actor de Trinidad, Edric Connor. Antes de partir éste le dio la siguiente recomendación: «te enseñen lo que te enseñen, olvida la mitad». Tres años más tarde, a su vuelta a Jamaica, frustrado por la escasez de papeles para actores negros en Londres, Rhone aceptó un puesto como profesor. Cuando acudió a la entrevista en el Ministerio de Educación previa a ocupar su puesto, la recepcionista se sorprendió de que fuera negro: «me mandó sentarme en el rincón de un pasillo de lo descolocada que estaba al verme», recordaba Rhone en un entrevista. Nunca olvidó este hecho, reflejado en algún detalle de sus obras como en *Smile Orange*, cuando los camareros negros del hotel donde se desarrolla la acción de la obra, se niegan obstinadamente a atender a una clienta de color. Pero no lo usó para reprochárselo a nadie, ni fue un motivo de rencor. Al contrario, fue un acicate para trabajar más duro con la idea de que nunca volviera a suceder nada parecido. Al cabo de un tiempo, defraudado por el escaso salario, decidió volver de nuevo a Inglaterra a probar suerte, pero allí las cosas no habían cambiado mucho respecto a su anterior estancia. De vuelta en Jamaica en 1965, formó con un grupo de seis actores dramáticos el llamado *Theatre 77*. Objetivo: teatro profesional en Jamaica en 12 años (es decir, el periodo del año 65

al 77). Junto a él en esta aventura estaba la actriz Ivonne Jones-Brewster con quien crearía algo más tarde el *Barn Theatre.*

El *Barn Theatre* lo fundaron en el garaje de la casa de Ivonne en 1965, y era el recipiente que acogía los sueños y aspiraciones del grupo. La idea original era sencilla. Tanto Ivonne Jones-Brewster, como el actor Munair Zacca, otro de los fundadores, y Rhone querían llevar a la práctica lo aprendido en Inglaterra, y hacerlo en un lugar accesible que reflejara el paisaje vital de los jamaicanos. En la isla existía una cierta tradición teatral ligada a la representación de los clásicos británicos. Actores que interpretaban a Shakespeare en la escena más oficial, se metían en este pequeño escenario con aforo para apenas 120 personas, y representaban obras que reflejaban la vida de la gente; y lo más importante, lo hacían en el mismo jamaicano dialectal de su público, en el lenguaje del día a día. El espacio se creó atendiendo a dos desafíos: «todos los mundos son un escenario», como decían en el *Barn*, y también por la idea de que todo el mundo necesitaba ver su obra representada sobre las tablas para participar de ella, para reflejar sus propias experiencias, opuestas a las que tienen lugar «en otros ojos y en otras plumas», como decía George Bernard Shaw. Un espacio, al fin, donde experimentar y buscar la verdad, en palabras de Ivonne Jones-Brewster.

El *Barn Theatre* quiso convertirse en un espació experimental para fomentar la creatividad y para nutrir la expresión y la escena jamaicana. Hasta la década de los 50 no hubo obras ni creación que la reflejaran verdaderamente. La creación estaba encorsetada en los cánones de la metrópoli y cualquier intento de expresión local, era automáticamente rechazado y menospreciado. En el terreno del teatro, un movimiento hacia una forma genuinamente jamaicana surgió a través de la pantomima. A pesar de pertenecer a la tradición inglesa, fue asimilada en la isla hasta convertirse en algo nuevo y transformarse en un distintivo verdaderamente jamaicano. Con la aparición del *Theatre 77* nació la ilusión de hacer del teatro una verdadera profesión, es decir, crear un espacio del que sus participantes pudieran vivir. El éxito de aquella ilusión fue variable. Hubo quienes, en efecto, pudieron vivir del teatro y hubo quienes tuvieron que compaginar varios oficios para salir adelante, como le sucedió al propio Trevor Rhone durante un tiempo.

Ivonne Jones-Brewster, aseguraba que en sus mejores momentos el *Barn* alcanzó sus objetivos, y logró convertirse en un espacio de experimentación. Gracias a la libertad de autores, actores, diseñadores e incluso poetas o académicos, podían imaginarse una obra sin cortapisas y representarla. En el *Barn Theatre* se estrenaron todas las obras de Rhone, así como las de muchos otros autores jamaicanos concentrados en este pequeño y casi improvisado espacio escénico. Con el tiempo el teatro se vendió y aquél espíritu inicial se desvaneció. Sin embargo, hasta sus últimos días de vida, conservó una esencia que le alejaba y diferenciaba de producciones puramente comerciales. En palabras de Jones-Brewster «El Barn, con todas sus limitaciones de espacio, de presupuesto y capacidad, estuvo claramente dirigido hacia una aproximación minimalista y experimental del teatro».

Llevando a escena producciones locales, escribiendo pantomimas en dialecto jamaicano y enseñando, Trevor Rhone se mantenía a flote, pero lo abandonó todo en 1969 para dedicarse en exclusiva a la escritura. Su primera obra fue *The Gadget*, y en ella exploraba las tensiones entre una mujer de campo iletrada y su hijo, urbano y educado formalmente. En muchos aspectos era una obra autobiográfica y por primera vez se hablaba sobre un escenario de los problemas reales de la gente, de su raza, del color de su piel, de su condición social. Al finalizar una de las representaciones, Rhone recordaba como se le acercó un espectador con lágrimas en los ojos y le espetó: «un problema compartido es un problema partido a la mitad». Esta primera obra de Rhone funcionó relativamente y consiguió esquivar el pánico lógico por la situación financiera y la amenaza de cierre del proyecto si no conseguían unos ingresos mínimos.

Rhone produjo con 1018 dólares de sus propios ahorros su segunda obra. Las primeras representaciones tuvieron una audiencia escasa y todo hacía temer lo peor. Pronto el boca a boca funcionó y la obra se convirtió en un éxito de público y acumuló más de tres años en escena. Pero como recordaba Rhone, fue *Smile Orange*, la obra que cambió su vida definitivamente.

Smile Orange (1971), es una sátira delirante y ácida escrita, principalmente, en dialecto jamaicano. Se desarrolla en uno de esos pretendidos y falsos paraísos de *hotel resort,* supuestamente

diseñados para encontrar tranquilidad y exotismo. En lugar de encontrar el *sanghri la* caribeño, en la obra se suceden una serie de maquinaciones, intercambios interesados, codicia explotadora, envidia y asunciones estereotipadas sobre la raza. A pesar de la gravedad de los temas está escrita en un tono de humor desenfadado del que se sirve, precisamente, para explorar esos asuntos más profundos y conflictivos. El protagonista, Ringo, un auténtico buscavidas capaz de confundir hasta el extremo a todo el que se pone por delante con tal de sacar partido, es el hilo conductor de esta auténtica historia de enredos y desenredos. Se enfrenta con descaro y astucia a otros personajes como el del director del hotel que, con un inglés correctísimo, casi académico y muy apropiado a su cargo, pretende imponer un poco de orden en ese caos en el que nada funciona como debe y en el que cada cual parece más interesado en atender a sus propios intereses que a los de los clientes, quienes, por otra parte, representan a esa clase media condescendiente y desavisada recién aterrizada desde los Estados Unidos, ansiosa de sol, trópico y, cuando se tercia, de juegos eróticos con esos cuerpos casi perfectos que parecen pertenecer casi en exclusiva a la raza negra.

No es de extrañar el éxito inmediato de la obra y su repercusión global en el Caribe. Resultaba fácil identificarse con la situación retratada, con los personajes y sus aspiraciones, con esa duplicidad en la relación con los blancos, con los giros dialectales del lenguaje vedados a los no locales, así como con el desprecio que muestran los protagonistas de la obra cuando se trata de atender a un ciudadano de su mismo color pero en distinta posición social. La obra terminó en las pantallas dirigida por el propio Rhone, y supuso para él como autor un salto cualitativo, pues según confesaba, le dio confianza en si mismo, aplomo como escritor, técnica narrativa y le ayudó a superar las dudas y titubeos con los que tuvo que lidiar hasta entonces.

A este éxito siguió otro. Fue en 1970 / 1971 cuando colaboró en el guión con el director Perry Henzel en *The Harder They Come*, una película considerada una obra maestra del cine jamaicano, sobre un chico que se ve forzado a una vida de crimen y violencia, como consecuencia de la deshumanización de la ciudad donde vive. Con Jimmy Cliff como protagonista y una banda

sonora *reggae* a cargo de Desmond Dekker y los Toots & The Maytals, la cinta causó un enorme impacto en el extranjero en el año de su estreno oficial en 1972, y se convirtió en una película de culto que contribuyó a popularizar el *reggae* en Estados Unidos. El joven Ivanhoe Martín llega del campo a la ciudad con la intención de convertirse en cantante de *reggae*, pero tiene un espíritu antisocial muy arraigado, y al comprobar como todo el mundo que le rodea intenta sacar partido, lo abandona todo y se lanza a una carrera de violencia y crimen. El personaje principal estaba inspirado en un criminal llamado Rhygin, bastante popular en la Jamaica de la década de los 40. Aquella fue la primera vez que se rodaba una película de estas características y se hizo contra todo lo que se había hecho anteriormente, como por ejemplo las formas del lenguaje. La decisión que tomaron sus autores fue escribirla en el lenguaje de los protagonistas, es decir en jamaicano dialectal. De esta manera representaban su mundo, sus aspiraciones y frustraciones. Fue una decisión fundamental de la que Rhone se sentía especialmente orgulloso, porque coincidió en un momento vital de búsqueda de identidad, lo que al final se convirtió, como él mismo recordaba, en un acto de afirmación. Aquella época coincidió con la ascensión y éxito de Bob Marley y de Jimmy Cliff, y fue para Rhone un momento de renacimiento. «La gente sentía que tenía que alejarse lo más rápidamente posible de Gran Bretaña, de lo que representaba para ellos. Había una búsqueda de una nueva identidad desacomplejada y libre de prejuicios. Una identidad que les hiciera sentirse importantes», recordaba.

Después siguieron otras obras como *Comic Strip*, *Sleeper* y la exitosa *School's Out*, una crítica frontal a las deficiencias del sistema educativo jamaicano. Otro éxito vino en 1979 con *Old Story Time*, una reescritura de su primera obra *The Gadget*, que exploraba las actitudes cambiantes hacia la raza y las clases sociales en la Jamaica post-independencia, así como las tensiones inherentes entre las formas del pueblo aislado en el campo, y sus descendientes educados y cosmopolitas. Gracias a la buena acogida en Jamaica la obra pudo verse en una amplia gira que la llevó a distintos escenarios del Caribe y Norteamérica.

En 1982 repitió de nuevo éxito de público y crítica con la obra *Two Can Play*. En ella una pareja abandona la isla ante la inestable

situación política, y se ve sometida a una dura prueba cuando empiezan una nueva vida en los Estados Unidos. Más adelante, en 1988 recibió el premio *Canadian Genie*, por *Milk and Honey*, una película sobre las tribulaciones de una inmigrante en Toronto separada de su hijo que permanece en Jamaica.

En 1996 Rhone entró a formar parte como profesor de la Universidad de las Indias Occidentales, Mona, y más adelante como profesor visitante en varias universidades norteamericanas e instituciones como la Universidad de Harvard, la Deerfield Academy, de Massachussets o el Lafayette College en Pensylvania. En 2002 Rhone produjo la obra autobiográfica *Bellas Gate Boy* para el festival literario *Calabash*, y más tarde la llevó de gira como espectáculo de un solo hombre. El libro es una contemplación sobre su vida, sobre su infancia en un mundo desaparecido de armonía y paz del que se vio separado a los 12 años cuando le enviaron a estudiar. En el libro repasa la etapa de su formación y cuenta suculentas anécdotas como cuando se vio en la estación londinense de Padington rodeado de «un mar de caras blancas», o como cuando tenía que repetir una y otra vez en la escuela de interpretación donde estudiaba que, a pesar de ser negro, no sabía cantar ni bailar. Al hilo de sus experiencias, de sus idas y venidas y de su formación en *Bellas Gate Boy* señala el momento de un descubrimiento esencial para él, cuando se dio cuenta de que «para ser universal uno necesita ser culturalmente específico». Esta iluminación entronca con la búsqueda de identidad del pueblo caribeño, con su defensa del *patois*, *papamiento*, o *criollo* como lenguas propias que reflejan una realidad específica. Una realidad que Trevor Rhone expresa mediante vuelos caprichosos de la imaginación y el lenguaje en el espacio de la libertad.

A pesar de su carrera de éxito, Rhone nunca rompió el vínculo con su lugar de origen. De hecho, el día anterior a su muerte estuvo en Bellas Gate visitando las tumbas de sus padres y las obras con las que colaboraba para la mejora de la escuela local. Con su desaparición se pierde a uno de los mejores y más celebrados dramaturgos jamaicanos. ©

Retrato del hombre Landero

Juan Cruz

EL RECIENTE GANADOR DEL PRESTIGIOSO PREMIO COMILLAS, Y COLABORADOR MENSUAL DE *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, JUAN CRUZ, ESCRIBE EN ESTA OCASIÓN SOBRE LUIS LANDERO, CUYA ÚLTIMA NOVELA, *RETRATO DE UN HOMBRE INMADURO*, ACABA DE PUBLICAR LA EDITORIAL TUSQUETS.

Hay un tipo de hombre, o de persona, para no ser tan específico, y a este tipo de ser humano lo deberíamos llamar hombre Landero. Con mayúsculas, Landero. Hay tipos Joyce, o Benet, u Hortelano. Y hay hombres Landero. Luis Landero es uno de ellos, y a este tipo de seres habría que preservarlos como oro en paño.

Algunos valores: la timidez, la discreción, el sentimiento de amistad que desprende, la humildad, la ausencia casi completa de exhibición de la vanidad (que la debe tener, quién no la tiene; pero él no la exhibe, la controla), la capacidad para compartir (la alegría, la tristeza).

Es un caso raro, pues, y lo es más aún en el territorio en el que desarrolla su función, el escenario literario. Los escritores no suelen atesorar esos valores, no están dentro del abecedario en el que deletrean su vida.

Pero Landero es raro, es un hombre Landero. Una suerte y a la vez un ave singular, vuela por su cuenta, y lo hace desde que tiene éxito, que fue en seguida. Ahora debe tener sesenta años, y una jubilación en el bolsillo, pero aún conserva aquella timidez con la que acogió la rareza de ganar el afecto de la crítica y del público, casi instantáneamente, cuando publicó *Juegos de la edad tardía*, aquella gran novela.

Se metió en un lío, porque empezaron a quererlo, y en su universo (y en este país), eso es empezar a ponerse en el ojo del huracán. Tenía varios riesgos, uno literario y otro personal. Le esperaban con la recortada: si el siguiente libro no era igual de bueno (¡y aunque lo fuera!) le iban a saltar a la yugular; la yugular de un primerizo que triunfa es muy suculenta, y Landero (el hombre Landero) la ofrecía de manera descarada.

Y tenía otro riesgo, que ese éxito por el que lo podrían fusilar al amanecer de su nuevo libro se le subiera a la cabeza, se le enredara en el pelo y convirtiera al hombre Landero en un fatuo de los que dominan en su escenario mucho más de la cuenta.

Le conocí por aquel entonces, y comprendí que los fuegos de la vanidad iban a hacer muy poco por depilar la timidez, la humildad y los otros valores del hombre Landero. En aquel tiempo una amiga que charlaba con nosotros de escritores (y de sus manías y de sus grandezas y de sus miserias) mencionó el nombre del escritor extremeño. Estaba buscando gente simpática a la que invitar a una fiesta, y mencionó a Landero. ¿Por qué Landero?, le pregunté, porque esta amiga era una de esas mujeres que buscan o glamour o nada, y que a mi se me alcanzara Landero no era como esos escritores que visten de la franela de la fama antes de haber hecho méritos para conseguirla. Era un escritor, y punto. Un tipo sencillo.

– Es que me han dicho que toca muy bien la guitarra.

Así que Landero, aparte de haber escrito esa novela excelente, era un buen guitarrista. Los filósofos antiguos decían que todo pensador debería tener junto a su sitio de crear un taller de carpintería, por ejemplo, en el que pueda huir de la funesta manía de creerse el centro del mundo. Y entonces yo pensé que esa afición por la guitarra (que era supuesta, nunca había visto tocar al hombre Landero) era su manera de huir de los vapores egocéntricos de las musas, que se aparecen sobre todo cuando el escritor está solo y escribiendo.

Así que le pedimos a Landero que viniera, y no sé si alguien le dijo que trajera la guitarra, pero sí sé que alguien (quizá yo mismo) evocó la posibilidad de que tocara en esa fiesta que estábamos preparando. Y vino Luis, cómo no; es un hombre cumplidor, serio, no te deja colgado; ese es otro de sus valores, y en su

universo tampoco crean que es un valor muy habitual. Llegó con su suéter cerrado al cuello, con su pantalón de pana, más flaco entonces que ahora (¡perdón!, en su último libro previene contra los maleducados que expresan juicios sobre la apariencia de las personas), vestido de oscuro, con una sonrisa tímida, pero luminosa. Estuvo entre el patio de butacas del sitio al que le habíamos convocado, mantuvo un silencio muy educado, hasta que se fue soltando, hablando de su oficio de profesor, acaso de sus habilidades de novelista (en las que él mismo decía no creer demasiado), y fue tan ameno y tan culto y tan excelente conversador que la gente se olvidó de su guitarra, que por otra parte ni se mencionó ni se vio en los alrededores.

Hasta tal punto eso fue así que ahora que han pasado tantos años me pasa con él (y espero que esta comparación le guste, porque además es justa) lo que me sucedió con Jorge Luis Borges hace más de veinte años, casi treinta. Me pidieron que le acompañara en Madrid, unos días en que él estaba solo, y cuando le llevábamos a comer al restaurante El Bodegón (donde tomó vichyssoise, algo con mucho riesgo para un ciego) el escritor argentino, tan simpático como Luis, por cierto, se lanzó a cantar canciones que, según él mismo dijo, eran de origen vikingo. Nos quedamos muy entusiasmados con las canciones y, por cierto, con la enorme simpatía y la singular alegría de Borges. Tanto fue así que siempre he hablado de esa anécdota como una de las más gratas que han sucedido en mi vida de acompañante de escritores.

Pero un día me dijo alguien que ese encuentro no se había producido jamás, y desde entonces no sólo he dudado de mi encuentro con Borges sino de que se haya producido alguna vez aquella agradabilísima charla con Luis Landero. ¿Tuvo lugar, hubo guitarra, él iba vestido como yo recuerdo, o fue todo una alucinación de alguien que había leído *Juegos de la edad tardía* y quería pasar un rato con su autor, aunque ese rato fuera ficticio? ¿Me pasó con Landero la misma alucinación que me ocurrió con Borges?

Mi duda me llevó a buscar de nuevo a Landero, muchos años después, para preguntarle. Para preguntarle, en primer lugar, si de veras tocaba la guitarra, y, en segundo término, para sonsacarle: ¿de veras nos vimos hace tanto y te pedimos que vinieras con una guitarra? Quedamos en los bajos del café Gijón, ese sitio de escri-

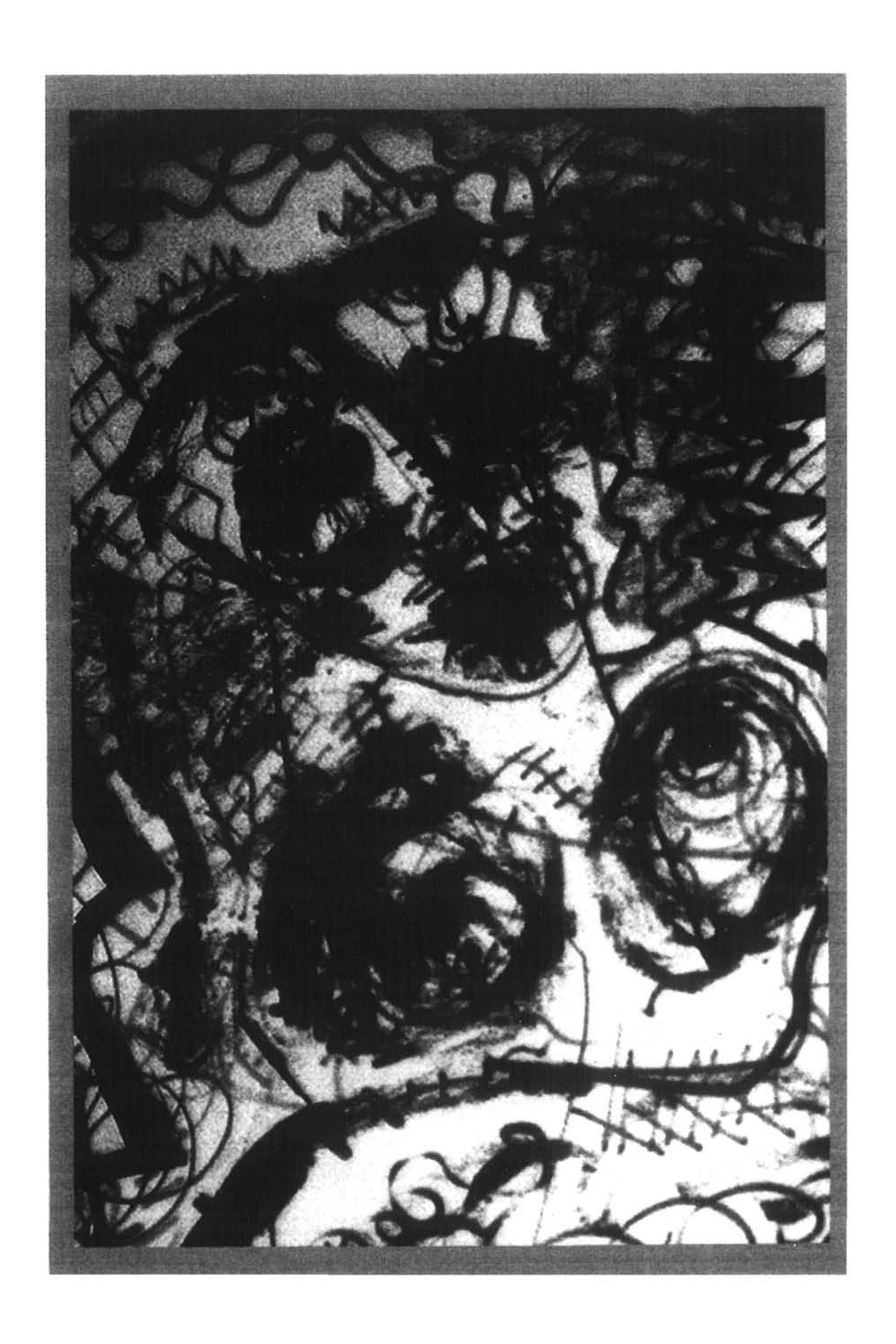
tores; mientras nos preparaban el almuerzo él se pidió un whisky y yo me pedí otro; me dijo que ese era su modo de destruir la timidez, y yo le expliqué lo mismo: yo bebo para olvidar que soy tímido. Y bebimos más. No sé si fue él o fui yo quien sacó en seguida, también para vencer la timidez, supongo, nuestras respectivas pasiones futbolísticas, que son contrarias, él defiende a un club que viste de blanco y cuyo nombre tiene que ver con la ciudad en la que vivimos y yo soy del Barça, un respeto. (Por cierto, allá por la página 97 de su última novela, *Retrato de un hombre inmaduro,* ironiza con la ciudad de Alcorcón, cuyo equipo fue verdugo de su club blanco en la Copa; pero de eso, obviamente, no hablamos en el Gijón). Así que estuvimos entretenidos, charlando, de eso, de cualquier cosa, y se nos pasaron las horas como si uno y otro estuviéramos en un país distinto tratando de trabar amistad con una persona verdaderamente agradable a la que nos habíamos encontrado en el tren.

Nos despedimos, nos fuimos, y me quedé sin preguntarle esas dos cosas: si tocaba la guitarra y si en efecto fue a aquella fiesta en la que yo lo he imagino.

Creo que no se lo pregunté adrede, para tener siempre la excusa para llamar e invitar a whisky a uno de los tipos más encantadores de todos los que hay en su escenario de la vida literaria.

Larga vida al hombre Landero. ©


H
Creación



A un mar futuro

Juan Malpartida

1

La arena que se extiende hasta el cañaveral de las dunas, en esta hora última de la tarde, es una puerta de sombra. El silencio es proporcional a mi inclinación. Vegetación nocturna, la memoria posa su signo ambiguo sobre mis hombros.

– Si me pongo a recordar, ¿cuál es el límite?

La grieta entre los roquedales en cuyo fondo el agua entraba y salía bajo un ritmo agitado de marea, su olor arcano, el vaivén marítimo, semejante al del cuenco en la cocina.

Ayer, entre dos horas inciertas, recordé de nuevo aquella noche de eucaliptos y su alarma de hojas secas, agitadas por la violencia de la ventisca. No estaba allí –noviembre del sesenta y cinco– sino en un populoso bar de la calle Santa Isabel, ensordecido por una música confusa de vasos y voces, a finales de septiembre del dos mil ocho, en otro siglo, en otra ciudad, en otro.

2

Las adormiladas traiñas del amanecer volviendo al puerto, las redes desbrozadas por las manos del pescador ciego, conjeturables constelaciones vistas con los dedos. A la sombra de una barca yo lo veía todo sin verlo: redes tendidas a un mar futuro.

Pequeño litoral inmenso, la infancia y sus dunas, irrupciones de insectos, ramitas secas movidas por el viento, estrías en las valvas, alfabeto roto de una lengua apenas esbozada.

Niño enterrado y desenterrado por las cambiantes arenas: el tiempo es viento; los días, ciudades cuyos pasos desentraño como aquel viejo de la rada, fijo ahora en la movediza arena de una memoria absorta en una zona móvil cuyas apariciones mis dedos descifran en los ideogramas que la brisa dibuja y borra en la superficie del agua.

Hundir la mano en la orilla de algas oscilantes; la arena mojada escurriéndose entre los dedos.

La mano sobre el muro de grafito en el hondón de la cueva, iluminada por el fuego de los tuétanos en las palmatorias de piedra. Las huellas de nuestros pies, seguidas, ahoyadas, borradas.

El recuerdo de la nieve, el recuerdo del calor, la tierra que retumba como habitada por un animal inmenso, las huellas de dos seres erguidos caminando juntos, hace tres millones y medio de años, en Laetoli.

Huella de la huella, la semilla en el fondo de la retina, la almendra de la memoria en su tumba de siglos. Anoche soñé que caminaba por esos pasos fijados entonces

por una fina lluvia de ceniza y lava volcánica. ¿Adónde iban? ¿Adónde ibas tú anoche, ingrávido sobre unas huellas más frágiles que las que el mar borra? Hacia atrás: la unidad de lo vivo. Hacia adelante; ¿la escisión, la metáfora? Pasos hacia ninguna parte, lanzados al camino; quizás un camino aparte, o mejor: una parte del camino a ninguna parte.

Ir a la rada o a las dunas, al farallón del puerto, con la vista tensa en el rastro blanco de las gaviotas siguiendo a los barcos; ir a la plaza, red de voces, ir, sólo vamos, como aquellas huellas antiguas que, piedras ya, no han dejado de caminar hasta nosotros.

Quien camina no sabe a dónde va, perdido en las redes de los hombres, tropezando con el hueco invisible sobre el que lanza sus pasos, trazando puentes entre el uno y los muchos, grabando signos sobre el hueso de un animal o manchas de color sobre una piedra cóncava. Perdido en el arco de las imágenes: el baúl polvoriento en la buhardilla, visitada en las interminables tardes de lluvias. Ahí estás, idéntico a ti por un momento, absorto en el cono de luz que de pronto penetra entre las nubes y las rendijas de la ventana recorriendo la sala.

Las dunas movedizas, la luz cambiante, las huellas borradas una y otra vez en la reinventada orilla de un mar nunca siempre el mismo.

3

Esperabas que en el futuro el ahora fuera como una plaza ritual y abarcadora. Plantada en un eje y extensa como una tarde de verano.

Pero mi ahora, tras tantas vueltas, es como el ahora de entonces: tengo hambre al mediodía, sueño por la noche; ante la caída de las hojas, una punzada que traduzco en un silogismo esperanzado.

Es cierto que la soledad ha aprendido a no hacerse ilusiones, pero se inclina hacia el mundo como una planta que busca el sol.

De niño mi memoria estaba por delante y me pasaba las horas recordándola; ahora, se confunde con la de otros que insisto en identificar conmigo, fragmentos que buscan un presente, la puerta del tiempo. Pongo un punto lejano, como una galaxia, y me digo: ahí estuviste, pero el camino hacia allá es borroso. Todo lo que fue colinda con lo eterno y con la nada.

No estoy allí, estoy aquí, como un trozo de tierra cuyas capas no son visibles salvo en los silencios.

Hay fronteras que cruzo en la noche.

Saber es hacerse, saberse ser, un diálogo que a veces tenemos a solas.

Entonces –adolescencia en armas– creía que el mundo desplegaría sus secretos en mí, hechicero de una tribu fantasma. Pero saber es un diálogo: para que yo exista siempre hay otro.

No se aquieta en mí el ahora, vive inclinado, como una planta azotada por el viento, como la lluvia sobre el muro verdinegro más allá de la ventana.

Mi ahora de entonces es el de ahora, pero no soy yo aquel dios, señor de rituales. Los sentidos y el sentido de los sentidos, todo se va con el viento y en su torbellino nos funda. Somos lo que percibimos, no hay cárcel: la verde agitación de la terraza, el viento que mueve las hojas, la conversación apenas entendida en el cuarto de al lado, tu sonrisa fugaz esta mañana, ahora de nuevo entrando por los pasillos de la casa hasta posarse sobre el agua de un instante que al afirmase pasa.

4

A veces mi padre nos contaba el pasado y la casa zarpaba lentamente. Sin atrevernos a decirlo, sabíamos que las olas azotaban los muros, a estribor, a babor. Mis hermanas y yo nos apretábamos a las sillas al oír los crujidos altos del aparejo y al mismo tiempo nos dejábamos llevar por la marea. ¿De qué hablaba mi padre? Desde sus muchos años –o eso me parecía– recordaba lo que su abuelo, remoto como un olivo, le había contado. Días de tormentas en el mar de Alborán, campos sumidos en las nieblas de enero, noches de lobos mantenidos a distancia por el cuento junto a la hoguera, caravanas de hombres y bestias bajo las antiguas y lentas horas solares, guerras y exilios de dos siglos –liberales, revolucionarios, conservadores–, un río de barcazas y gentes pendencieras. ¿De qué hablaba? En nuestra casa sólo había una inmensa y vieja radio errática, una tosca chimenea, reina de los inviernos. Sólo recuerdo su voz, ya sin historias, como recuerdo oír el rugido del mar desde la cama en los días de alta marea. Una voz que contaba con todo el tiempo del mundo y, por eso, podía comenzar por el principio sabiendo que nunca llegaría hasta el final. «En una ocasión, hará de esto más de cincuenta años, estando yo pasando por la cuesta de la Media Fanega con mi hermano Urbino, que regentaba una cantina en una estación de tren...» ¿Hacia dónde? A veces era una guerra civil, que yo situaba tan lejos como todo el pasado, pero cuya pólvora aún ardía y sus muertos estaban más presentes que los vivos. El fuego mermaba y nuestros ojos crecían. Un rescate, en la costa de Tarifa, de una mujer secuestrada por vándalos. ¿Cuándo? Entraron en la cueva por la mar, disfrazados de pescadores, pero no hallaron más

que un rebaño de extraños animales. La noche se ahondaba y, de pronto: «¡Mañana habrá que madrugar!» Balanceándonos buscábamos nuestros catres mientras las olas mordían la quilla de la nave, lanzada ya a la furia indómita de los vientos en su destino indescifrable e inmarcesible. «A veces...».

5

Aquel camino junto al estuario del río y la cortina de juncos azotados por nubes de mosquitos, los latidos del muchacho empujando los límites al internarse –un paso más, un paso más y el mundo cede– es una

realidad indecisa en la frontera intacta.

Un poco de viento, las sucesivas memorias, los ensayos del mar sobre el espejo de la costa.

Nómada o sedentaria, ávida o exangüe, oculta o descarada, palabra

siempre surgiendo, como el escarabajo de la arena, del enmarañado rastrillo de otras palabras:

Sonido de saliva, de sal arriba, chicharra al sol: clorofila de un seco alfabeto, el tropiezo de la hora y su abismo, la dulce caída del siena sobre el azul unánime.

Nada de eso ha dejado de pasar, y mientras me muevo ahora por la casa, con dolor de huesos y el pelo ya cano, oigo los pasos del muchacho en la humedad de la costa, y quizás él oye en mí la mano que le ayuda a nombrar lo que ambos aún ignoramos.

Es el roce del espacio entre las cañas, el anhelo acelerado que toca el aire y en el tacto se afirma.

Juncos, semillero de insectos,

el mundo respira,

una mujer teje los sonidos al fondo de la noche,

el tiempo es la identidad,

dunas y viento, en el vaivén de las fronteras.

6

Gira la hora, el día, el año, el tiempo hace círculos o tal vez yo doy vueltas en un margen de heridas rituales, no sabría decírtelo, pero ignorándolo te escribo, en esta orilla de El Faro, un día nublado de enero.

No es un molinillo de plegarias alrededor de un hueco pleno de sí, es algo menos, algo más quizás: unas palabras hechas y deshechas por el trasiego, muy parecidas a las olas que ensayan incesantes espirales sobre la playa, inminencia de principios.

Nosotros conversamos apoyados sobre un instante que pasa. No hemos dejado de hacerlo nunca. Ni siquiera calló el Budha durante mucho tiempo: su despertar estuvo aliado a una palabra que buscó la orilla. Desde el comienzo que es nuestro comienzo no hemos dejado de hablar. No un sentido más puro: un camino con corazón, eso nos falta.

Soñé con ánforas desventradas en las profundidades. Deberíamos conquistar lo que supimos, piedritas que son un sendero cuyo paso hemos olvidado. Nuestros eruditos archivos, acopios llevados a cabo por la mano de lo necesario o por la diligente muerte, muestra azarosa de labores dispersas e inagotables. Pero el tiempo... De niño lo sabía mejor, o tal vez: sospechaba que bajo la arena había una vida, que en el movimiento de las dunas una ciudad dibujaba sus calles; en la caracola, otro lado; en mí, otro con el que hablaba; en los otros, ¿qué? Sí, la amenaza: mis cercanos eran sobrevivientes de una guerra que había durado años, no en atávicas conquistas: con nosotros mismos. Porque en ocasiones el otro es la negación, la suma poderosa de los noes.

Pero también el sí, la ola que se despliega, la tarde que se despereza sobre la hora, el tiempo que revela bajo las hojas su misterio en el caudal de nuestra sangre.

Ya ves, el día da vueltas y yo no avanzo. Si estuviéramos juntos, ahora caeríamos en un profundo, y tal vez molesto, silencio. Pero tú estás en otra parte, en el otro lado de este lado, así que al callarme sólo siento un poco más la opresión de lo que veo: el mar agitado a mi derecha, ya casi oscurecido; y, a la izquierda, arriba, el faro y su larga luz de fronteras. Sólo dice que está ahí, apenas visible en la cartografía de los navegantes.

7

Chorro de lánguido monólogo cayendo en la retina vacía, ávida de reconocerse en el origen, orgullo de vegetaciones y minerales únicos. Identidad, piedra funeraria, hija bastarda de la muerte.

No miro hacia atrás, reino que se petrifica en la mirada. Todo lo que fue camina. Esos viejos pasos, el presentimiento del otro, la interminable errancia bajo el signo sin mesura del deseo.

El origen es sólo un sonido confuso en el presente, el barrido de óxidas imágenes en los márgenes calcáreos del ahora.

8

Cuesta a veces pensar que uno se hace viejo. Y no sólo por la monserga escatológica que alía cuna y sepultura, sino porque es fácil distraerse.

La distracción abre la puerta cuántica de las edades.

Viajaba hoy en el Metro, desde la estación de Moncloa, como un jovenzuelo cargado de libros escolares, suspendido entre los graffiti y las voces del vagón,

y al llegar a Antón Martín,
unos ojos que al mirarlos me miraban me devolvieron más de cincuenta años.

Sabemos algo de lo que hace el tiempo con nosotros. Sin embargo, ignoramos qué hacemos en el tiempo. Nuestra pequeña contribución, cuyo arco inmenso es el deseo, es un enigma. Le dibujamos un rostro, y él lo borra.

El tiempo tiene sus manías. Avanzar llevándoselo todo por delante, es la principal. Enamorado de las cifras altas, le pone mala cara a nuestras restas positivas. Nos busca hasta encontrarnos cuando nos distraemos y respiramos ingrávidos por los veinte. Nos sitúa ante una empinada cuesta o frente a unos ojos tan bellos, tan crueles, que al mirarlos mirarte descifras el número exacto de tus días.

9

¿No puedes comenzar de nuevo? Ni siquiera las hojas en los árboles, en cada estación: los círculos sufren en el tronco la servidumbre del tiempo. Tan sólo la inocencia, porque a sí misma se ignora, inicia siempre lo que emprende.

Pero más pronto que tarde el dolor se erige en maestro de la distancia, monarca de las grietas y las sospechas, y desencadena la retórica sin cuento del antes y el después, el manejo decimal de los segundos que no acaban, el espacio que cerca cuando esperas; en fin, todas las cosas que acompañan cuando crees estar solo y nuevamente nuevo te dispones a pisar el umbral.

Pero para entonces ya sabes que el río es la memoria de las aguas.

10

La primera vez que la viste era un árbol dorado, apenas cimbreante en una calle deshabitada de tu tórrida adolescencia. Era viento y lluvia y sol y tierra. Te inclinaste a su sombra mientras los días giraban sobre un presente de mar en las costas. Muchacha de mil rostros y una sola muerte. Tu secreto, arcano acosado de preguntas contra una elocuencia silente. Los dos hablabais con la piedra, que era un río que cruzaba la noche o garabato cuya identidad no podía revelar su nombre. Jurabas que era una puerta que la sangre golpeaba con fuerza. Un día ella vio la puerta abierta, y empujada por lo oscuro cruzó el umbral, sin ti, sin ella misma, ya pura transparencia. Tú no viste sino el paso de su cuerpo en la sombra, llagando tu cuerpo en el ritual de negaciones de los nombres. Nacer no es haber vencido a la muerte; morir, ¿es volver? La vida habla a solas con su misteriosa afirmación de ser, sólo ser: insondable bosque de metamorfosis. Pero tú querías su permanencia, el fin de los cambios. No la inmovilidad de la estatua ni el rigor deshabitado de accidentes: la fluidez de lo mismo, el tiempo que se cumple en un solo perfil contra la tarde.

Universo entre constelaciones intactas, viajero cuyo espacio boga a la deriva. Sin saberlo lo sabías. Cuando la viste, eje que cruzaba la calle sonriendo al pie de una hora extraída al transcurso de las cosas, reconociste en ti una vieja pregunta, la leve y definitiva inclinación del alma perdida ya para siempre en las vastas orillas del tiempo.

Todos sus rostros son ya un solo rostro, fijo e inaccesible, sin reverso, una sombra proyectada sobre esta página.

11

Después de una noche de marejada, solía acudir a la playa para ver lo que habían arrojado las olas. También las gaviotas.

Cornucopia de algas, piedras multicolores y conchas erosionadas por la artesa del tiempo. Caracoles ermitaños, cañas humedecidas y pútridas, y en los roquedales, los líquenes, brillantes con el primer tímido sol de la mañana.

Las huellas de las gaviotas en la arena, estrías, estrellas. Mi sombra de vuelta a casa proyectada sobre las dunas. Infancia acrecentada y expectante. En los bolsillos, el abultado tesoro desfondando los pantalones.

Esta mañana acudí a mi mesa, tras una noche de agitación y ladridos lejanos. Creí ver algo, pero no pude leerlo: sólo aneas y gramíneas, trazos en los bordes de las páginas. Apoyé la cara sobre el mantillo casi dorado y oí sobre mi cabeza girar, lentas, como nubes, las gaviotas.

12

Por qué y para qué –me dije llegando una vez más a las dunas, el cuerpo crecido sobre el aire–. Por qué, para qué, y el viento azotando el cañaveral silbó hasta el fondo de mi infancia; luego rizó la superficie lenta de las aguas.

Una lengua de farallones contra un mar enfurecido,
un alfabeto de ahuecados roquedales que el agua socava.

Dentro de mí las palabras se deshicieron mientras caían: caracola de huesos.

El viento de las fronteras desplazando las arenas,

la palabra qué
y la palabra quién,

el mundo fantasma recorría las venas.

Las aguas retiradas mostraron un paisaje sin tiempo, un futuro de labores inconcretas.

Sobre la arena dibujaste un signo, que fue borrado por el viento;
un rostro, que borró el viento,
una mano, borrada por el viento.

Escribiste la palabra mar, y la enterró el viento.


Punto de
vista

Chacel y Ayala: formas de eludir el exilio

Blas Matamoro

Rosa Chacel (1898-1994) y Francisco Ayala (1906-2009), fallecido el 3 de noviembre, son estudiados por Blas Matamoro en su condición de exiliados que transformaron la privación en un estímulo para la creación de sus obras.

1

Los psicólogos que han estudiado, desde el ángulo de su disciplina, el fenómeno del exilio, suelen categorizarlo en tres actitudes principales. La primera es la del ostracismo, que se caracteriza porque el exilado admite que sufre un castigo, sea que lo considere explícitamente injusto o solapadamente correcto. El desterrado padece la lejanía de su tierra como una carencia, una prohibición y una penuria, viendo al país de llegada como un lugar de sufrimiento, comparable a un confinamiento o una prisión. Sus reacciones ante los habitantes aborígenes están transidas de odio y envidia, y suelen resolverse con distancias que aíslan y fobias que actúan en función defensiva.

La segunda es la solución del converso. Consiste en jugar al olvido del país de origen y a un arraigo en el lugar de llegada, al cual se considera su tierra de siempre. El converso tiende a copiar con rapidez las conductas locales: lengua –en su caso, pronunciación idiomática, modismos, vulgarismos–, indumentaria, comida, festejos masivos, fechas patrias, historias lugareñas, tradiciones orales. Esta adaptación mimética suele tener efectos divergentes. Ayuda, en un sentido, a la adaptación del exilado a su nuevo

espacio cotidiano pero, por otra parte, produce en determinado momento un punto de inflexión crítica cuando, pasado el primer periodo de conversión, se advierte que el exilado no comparte con los lugareños una historia común y que el mimetismo tiene límites que obligan a replantearlo. Es la que acostumbra denominarse «crisis de extranjería», que pone en tela de juicio la identidad del desterrado, hasta ese momento aparentemente resuelta y compacta.

La tercera es la más característica del exilio como privación y, en sentido formal, la opuesta y simétrica a la anterior. El exilado propende a idealizar la patria, suprimiendo lo que el exilio tiene de tal, o sea de expulsión, de traslado compulsivo e involuntario, de imposición en cierto modo penal. Ha dejado lo mejor de sí lejos y en un espacio inalcanzable, protegido de las usuras del tiempo, un lugar utópico y, en consecuencia, desprovisto de historia. Desde luego, está escindido de su mejor parte, pero su evocación le produce un gozo melancólico donde se compensan la voluptuosidad complaciente y la tristeza del alejamiento. La relación de este tipo de exilados con el lugar de arribada es de desprecio y reticencia, ya que nada resiste la comparación con esa suerte de paraíso –o sea: escenario de plenitud y expulsión– que, como todos los paraísos, sólo existen en tanto perdidos. Este exiliado, al revés, que el converso, rehuye cualquier parecido o identificación con el país de acogida, acentuando sus casticismos de origen, sin reparar en que pueden congelarse en una posición anacrónica. Tenderá, por ello, a considerar que la gente local no entiende sus códigos, aunque se manifieste en su misma lengua, y atribuirá esta dificultad de comunicación a la incultura y zafiedad de los lugareños.

El exilio republicano español, dadas su vastedad, dispersión de lugares y larga duración, ofrece toda clase de opciones y admite las categorías que acabo de esquematizar. He seleccionado dos casos, el de Rosa Chacel y el de Francisco Ayala, porque constituyen contrapuestos y opcionales ejemplos de elusión del exilio, y porque ambos coincidieron parcialmente, en el tiempo y en el espacio: la Argentina de las décadas de 1940 y 1950. Los textos más utilizados son el de Chacel (*Alcancía. Ida*, Seix Barral, Barcelona, 1982) y el de Ayala (*Recuerdos y olvidos. 2 El exilio*, Alianza, Madrid, 1982).

Eludir el exilio implica zafarse de las categorías antes señaladas e intentar, sobre todo, deslegitimar al poder exiliador, o sea la dictadura franquista, al igual que España en tanto categoría esencial e intemporal. Chacel lo mismo que Ayala, aunque con sensibilidades y puntos de vista distintos, ven a España como un lugar al que, en variable medida, siguen perteneciendo, pero que se les ha vuelto históricamente inhabitable. Dice Ayala, sintetizando con elocuencia la situación: «Ahora España, otra vez lejana, se me había hecho ajena y prohibida, quizá para siempre.»

Los dos escritores tienen algunas otras marcas comunes. Pertenecen a la misma promoción de jóvenes que experimentaron algunas fórmulas de las llamadas vanguardias de los años veinte. Chacel (1898-1994) y Ayala (1906) se suelen incorporar a la llamada Generación del 27, que empieza su andadura más o menos cuando los manifiestos del surrealismo francés y a poco de instalado el creacionismo poético en España, por la influencia de Vicente Huidobro sobre Gerardo Diego y algunos nombres menores de las letras españolas. A su vez, desde España se exportará el ultraísmo hacia tierras americanas.

En los dos autores de los cuales me estoy ocupando, el episodio aproximadamente vanguardista deja escasa huella. Los textos canónicos respectivos los han hecho en el exilio y esta circunstancia no resulta casual. Al transterrarse, como diría José Gaos, se da en ellos una suerte de revisión de su historia literaria. Chacel había escrito unas pocas narraciones (*Estación*, 1930) y sus libros decisivos (*Teresa, Memorias de Leticia Valle, La sinrazón, Barrio de Maravillas, Saturnal*) se producen en el exilio, entre 1940 y 1960. En cuanto a Ayala, se puede concluir algo similar. Lo que llevaba escrito en España al partir hacia el destierro es su obra inicial: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), *Historia de un amanecer* (1926), *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930). Al igual que su paisana, sus títulos decisorios son obra de exilado: los ensayos de *Razón del mundo*, sus textos sociológicos y las narraciones de *Los usurpadores, La cabeza del cordero, El fondo del vaso, Historias de macacos.*

Chacel y Ayala son gente de provincias –Valladolid y Granada, respectivamente– instalada en Madrid y con algunas temporadas fuera de España, antes de la guerra. Ayala estudió en Alemania y

Chacel vivió en Roma entre 1921 y 1927. En 1938 inició un exilio que pasó por Atenas, Ginebra, Río de Janeiro y Buenos Aires, hasta que en 1974 se reinstaló definitivamente en España. El periplo de Ayala comprende Buenos Aires (1939-1950), Puerto Rico (1950-1956) y los Estados Unidos, desde entonces y hasta su retorno a Madrid en 1980. Estas similitudes de lugares y fechas no implican diferencias en otros órdenes, como intentaré mostrar de seguido. En cualquier caso, subrayo, desde ahora, que hay una fuerte coincidencia de fondo: se trata de evitar que el exilio legitime al poder exiliador y de no idealizar la patria perdida como el único bien de este mundo. En Chacel, debido a una suerte de vocación personal por cierto extrañamiento sostenido en constantes abstracciones. En Ayala, por una actitud de arraigo y convivencia en cada sitio de llegada. No hay penalidad admitida como correcta ni nostalgia de una España, de momento, indeseable. Por sendas divergentes, ambos escritores convierten la privación en estímulo para la producción.

Conviene, antes de entrar en exámenes puntuales, sintetizar la situación argentina de aquellos tiempos. El régimen político que imperó entre 1932 y 1943 fue de una aparente normalidad democrática, aunque avalada por el fraude electoral. En 1943 hubo un golpe de Estado de inspiración fascista, del cual surgió el entonces coronel Juan Perón, quien articuló una suerte de pacto entre el Ejército y los sindicatos expurgados de cualquier izquierdismo, hasta resultar elegido presidente de la Nación en 1946. Otro golpe de Estado lo derrocó en 1955.

Al revés de lo ocurrido en México, entonces presidido por Lázaro Cárdenas (1934-1940), en la Argentina los sucesivos gobiernos, tanto civiles como militares, simpatizaban con Franco, mientras la mayoría de la colonia española era, con los matices y hasta encontronazos del caso, partidaria de los republicanos. Si de parte oficial no hubo expresivos apoyos, tampoco se manifestaron hostilidades. En compensación, los sectores privados –periódicos, revistas, editoriales, empresas de todo género– resultaron hospitalarios para la emigración española. Su presencia en los medios de comunicación y el mundo del espectáculo, fue muy notoria. El auge de la industria editorial argentina se debió mayormente a su aporte, como se verá, y en ella los nombres españoles figuraron

siempre en primer término. El hecho de que la Argentina hubiera sido hasta 1930 y volviera a ser desde 1945, un país de inmigración, favoreció este trasvase, ya que la presencia española, como la de otras colectividades europeas, resultaba habitual desde siempre.

2

Francisco Ayala, mentalidad escéptica, tendente a resolver problemas concretos y a no plantearse enigmas insolubles, se resiste a hacer grandes categorizaciones acerca del exilio. No hay para él unos países o unas sociedades proclives u hostiles a los exilados, sino personas determinadas que los favorecen o agreden o mantienen distancias indiferentes. Esto se da tanto en países cuyos gobiernos acogen favorablemente al exilio (el Chile de la Unidad Popular y –quién lo diría– la República Dominicana de Trujillo) como en los que resultan reticentes en la materia, tal el caso de la Argentina, enfeudada a la diplomacia inglesa hasta 1943 y, luego, simpatizante del Eje, aunque sin excesivo fervor visible. Entre los partidos políticos, las izquierdas, los radicales y hasta algún sector del conservatismo –como son los casos del populista diario *Crítica* de Natalio Botana y el liberal *La Prensa* de la familia Gainza Paz– simpatizaban con los republicanos, mientras los nacionalistas sin partido y las derechas fóbicas de cualquier «rojez», con los franquistas. En todo caso, como lo muestra Ernesto Goldar en su libro sobre los argentinos y la guerra civil española, hubo en el país del Plata numerosas manifestaciones de organizaciones cívicas y personalidades públicas que hicieron suya dicha guerra, aun en los medios menos predecibles como el espectáculo y el deporte.

Fiel a su planteamiento, Ayala se ocupa de personas y lugares concretos, sin hacer diferencias de nivel, desde escritores notorios como Lorenzo Varela y Rafael Dieste, hasta periodistas de módico alcance, como José Venegas. De paso, pueden compararse visiones disímiles de un mismo objeto, si se leen, en paralelo, las impresiones que Chacel y Ayala tienen de una misma ciudad, Río de Janeiro, por ejemplo. La cantidad de datos que el segundo proporciona frente a la mirada abstraída de la primera, marcan una

radical diferencia de talante. Observa, además, Ayala que por razones económicas muy concretas, la mayor parte de los exilados, a poco de instalarse en la Argentina, alcanzaron un nivel de vida superior al que tenían en España. Y, cabe imaginar, al que tendrían de haber podido permanecer en ella.

En efecto, la Argentina, golpeada por la Gran Depresión desatada en 1929, aunque en medida relativamente menor que los países más industrializados, empezó a corregir sus efectos a partir de 1937 y conoció cierto auge económico durante la guerra, debido a que muchas importaciones cesaron y debieron suplirse con producción nacional, creándose industrias y fuentes de trabajo, al tiempo que se vendían ingentes cantidades de provisiones a los ejércitos en lucha, en especial al británico, lo cual fomentaba la neutralidad argentina en la guerra, en coincidencia con los sectores pronazis y cuestionada por los simpatizantes de Estados Unidos y las izquierdas prosoviéticas.

Para la emigración española, esta expansión productiva, acompañada por un alza en el nivel de vida de los consumidores estimulada por una política proteccionista, tuvo buenos efectos tanto en términos generales (empleos en todas las ramas de la producción, sin necesidad de aprender una lengua extraña) como particulares, en cuanto a las industrias de la cultura: editoriales y cinematógrafo, en especial. Argentina se convirtió en el primer productor de libros y películas de habla española, ocupando posiciones expectantes en toda Hispanoamérica. En todas estas empresas, los españoles tuvieron oportunidades de colocación favorable. Eran una minoría culta que no chocaba con la competencia de una inmigración masiva, entonces aún en suspenso.

Un rasgo notable de la mencionada elusión del exilio es la consideración distante que Ayala tiene de la guerra civil. Hijo de un hombre asesinado por los insurrectos, no evoca apenas escenas de la contienda ni propende a situarse con facilidad en el bando benéfico y derrotado. Más bien, al contrario, practica siempre una suerte de matización que intenta asumir el proceso de preguerra y guerra como contradictorio. Así aparecen personajes liberales orteguianos, como los Garrigues, que anclan en el franquismo, mientras José Antonio, fundador del fascismo español, salva la vida del socialista Jiménez de Asúa en una trifulca universitaria

durante la cual uno de sus futuros partidarios está a punto de romperle la crisma a sillazos al magistral penalista del que tantos argentinos fuimos luego felices discípulos.

En sentido opuesto, no pasan inadvertidos para Ayala los profundos quiebres del sector republicano, ante todo por la vigencia de los dos dogmatismos más dañinos: el socialista y el nacionalista cuando, valga la redundancia, se tornan dogmáticos. Ayala se aleja ostensiblemente de todo maniqueísmo, en especial el que sufrieron muchos exilados para los cuales el mero hecho de que un español permaneciera en la España de Franco lo volvía irremediablemente franquista. Ayala, en cambio, preparando quizás a la distancia una reconciliación nacional dentro de otro régimen político que la hiciera posible, intenta siempre reanudar o establecer contactos con españoles del interior, fueran conocidos suyos de la preguerra o nuevas apariciones traídas por el tiempo de la historia cultural española. El mundo de las ideas políticas es, para nuestro escritor, diáfano en el plano teórico, pero incierto en el orden práctico, porque ninguna ambición teórica puede servir para descifrar exhaustivamente el complejo mundo impredecible de los hechos históricos.

El emigrado intenta rehacer su vida de familia. Reúne a su mujer y a su hija en modestas instalaciones, luego atrae a una hermana y a un hermano. El otro, Vicente, queda en España un tiempo. Preso de los nacionales, es obligado a servir en su ejército, él, hijo de un ejecutado por sus compulsivos compañeros de armas. Los trágicos zarpazos de la guerra siguen incidiendo en el destierro.

Con todo, Ayala, imbuido, aunque no lo declare, de un ánimo restaurador y eludiendo todo castigo inherente al exilio, vive trabajando, ganando posiciones, explorando cualquier posibilidad de supervivencia, periodismo y traducciones en primer término. Su memoria retiene, a la hora de escribir sus recuerdos y dejar en blanco sus olvidos, detalles y tradiciones. Es un mirón detallista que confía, además, en el chisme como medio, no tanto de información sino de creencia, que tiene tanta relevancia en los libros clásicos de memorias. Prolonga una secular tradición española, aquella de los avisadores del barroco, Pellicer y Barrionuevo, que recogían especies en los mentideros madrileños donde aparecían verdaderos o supuestos sujetos con buena tinta de la corte, para

desaguar luego en los grandes ejemplos de Torres Villarroel en el XVIII, Mesonero Romanos en el XIX y Baroja en el XX. ¿Cuántos cotilleos alimentan las memorias de Casanova, Rousseau, Chateaubriand y, último y supremo, el conde de Saint-Simon? ¿Qué sería del novelista Proust sin los chismorreos del chismoso Proust? Estructuralmente, el comadreo es la forma moderna del mito, la historia menuda que todos creemos sin pedir ninguna prueba documental. Basta con la persuasión que emana de su verosimilitud, alimentada, a su vez, por las creencias de una época. Ayala, buen sociólogo de la microsociología que tanto utiliza su admirado Gilberto Freyre –al cual presentó al público de nuestra lengua en un temprano artículo de la revista *Sur*– explora los decires de la calle contemporánea, sin ahorrar, en ocasiones, procaces minucias.

Como todo memorialista, don Paco se refiere a sí mismo. Tiene una imagen consolidada de su yo, al cual despoja de toda situación problemática. Posee el secreto optimismo de los escépticos, que nunca esperan recompensas de la vida y cuantas van obteniendo, los hacen felices. Su matrimonio, escuetamente delineado, lo mismo que su paternidad, parece sereno y armonioso. Sus casas, decorosas y sumarias. Sus labores, incesantes, sin llegar a la extenuación. Está contento de sus libros y recoge los elogios de los colegas y los críticos, sin añadirles ecos inoportunos. Los deja caer y los escucha con la misma atención que pide a sus lectores.

Si consigo mismo no tiene relaciones problemáticas, tampoco las busca con los demás, sin que ello evite reconocer que hay prójimos difíciles. Pero bueno, como diría a menudo. En todos los casos, la ironía, suave y elegante, le sirve para admitir el espectáculo, a menudo ridículo, de la condición humana. Pero a la hora de elogiar, no se retacea y el conjunto da la impresión de una selección ecuánime. Hay una recóndita fe en la justicia de la vida, que es, sobre todo, justicia privada, reconocimiento íntimo. Si se obtienen favores públicos, miel sobre hojuelas, pero nunca son los verdaderamente importantes. Las virtudes humanas son de tamaño humano, nunca heroicas ni geniales. Y esto, vista la violencia incomparable de la época que le toca vivir, entre la falsa paz de Versalles y la paz catastrófica de Hiroshima y Nagasaki, no es poca serenidad estoica, acaso inspirada por otro andaluz, Séneca.

Ayala, cuya edad se acerca al siglo, ha visto caer altas torres: Hitler, Stalin, Franco, el muro de Berlín. Estuvo entre los derrotados españoles de 1939, hubo de huir al exilio y saltar de un país a otro, pero lo mantuvo firme la paciencia de esperar que ciertos sangrientos castillos de naipes se dispersaran en el viento de los años. Acaso sea ésta su percepción de la historia, que lo atrae con su enigmático curso imprevisible.

De sus múltiples labores, destaco varias fundaciones, que acaso rememoraron en él, como en tantos españoles, la figura del pionero hispánico en tierra de Indias. Con Rafael Alberti y Rafael Dieste inició Nuevo Romance, pequeña editorial sostenida por el mecenazgo del industrial José Iturrat. Colaboró también en la primera andadura de Emecé, cuyo nombre proviene de la eme de Medina, el contable y la ce de Arturo Cuadrado, el poeta, junto al pintor gallego y argentino Luis Seoane y al abogado porteño Luis Baudizzone, luego vendida a acaudaladas familias, los Braun Menéndez y los del Carril.

En la entonces novedosa Universidad del Litoral, en Rosario, Ayala inicia los cursos de sociología, antes de que Gino Germani lo hiciese en Buenos Aires. En 1948, en compañía de Francisco y José Luis Romero, dos andaluces afincados en la Argentina, cumple otra fundación, la revista de pensamiento *Realidad*. Fue, curiosamente, una iniciativa de un novelista, Eduardo Mallea, y contó con varios *sponsors*: Carmen Gándara y las editoriales Sudamericana y Losada, obra asimismo de españoles emigrados. Más tarde, en Puerto Rico, le toca echar las bases de los estudios sociales y dirigir la edición universitaria, entre cuyos títulos cuenta la revista *La Torre* (1951). Ayala reconoce el decisivo apoyo que tuvo de dos emigrados españoles, el economista Medina Echavarría y el novelista Serrano Poncela, y del portorriqueño Jaime Benítez, rector de la universidad local.

Larga es la lista de personajes que va desgranando la memoria de Ayala. Los ha observado con minucia de novelista y sus recuerdos son igualmente pormenorizados. Los retratos abundan, variables: admirativos, pintorescos y sutilmente sarcásticos. Entre los españoles que anudan sus exilios en tertulias de café hay un poco de todo, nunca el previsible y eludido patetismo del destierro. Ayala tiene una opción clara que soslaya cualquier penuria asociada

a la interdicción de volver: vivir de la mejor manera posible allí donde la deriva de los hechos le permita abrirse camino.

Su contrafigura es el gallego Gori Muñoz, escenógrafo que prosperó en los buenos tiempos del cine y el teatro argentinos, ilustrando también ediciones de libros. Tal como Ayala lo evoca, es el típico condenado al ostracismo, que detesta a los lugareños, primero en París y luego en Buenos Aires. Igualmente contrapuestas son las presencias de dos importantes editores: Antonio López Llausás, el de Sudamericana, y Gonzalo Losada, el de la casa homónima. Aquél, catalán, había colaborado con Cambó, en Barcelona, en la edición de clásicos de su lengua, en la institución Bernard Metge. Fundó en la capital argentina una entidad que reuniera a escritores en castellano junto con novedades de otras procedencias y Ayala lo describe como persona cordial y acogedora. Menos favorecido resulta su colega, a quien atribuye un mecenazgo algo fanfarrón y no muy claras cuentas a la hora de pagar derechos de autor. No obstante, el emporio de Losada, ahora trasladado a Madrid, juntó a unos cuantos eminentes españoles a cargo de sus colecciones: Guillermo de Torre, siempre personalísimo en sus gustos, en literatura; Amado Alonso en lingüística; Luis Jiménez de Asúa en derecho; Lorenzo Luzuriaga en pedagogía; Francisco Romero en filosofía. No es pobre cosecha, según se ve.

Nombres de menor resonancia se cuelan igualmente, como el tertuliano Javier Farías, que intenta rehacer en los cafés porteños las piñas literarias de la Puerta del Sol y la calle de Alcalá; Mariano Perla, el periodista que inventó los microprogramas de televisión; Jacinto Grau, un dramaturgo olvidado que valdría la pena recuperar, más allá de su peregrina figura de impecune y gafe.

Por Buenos Aires pasaban igualmente exilados de diversa radicación: Américo Castro, en perpetua polémica con Claudio Sánchez Albornoz en torno al gran fantasma histórico de la identidad hispánica; León Felipe, su poesía de voz en cuello y sus desafíos a la policía del peronismo que cuidaba las buenas relaciones con el gobierno de Franco; los que traían, confidencialmente, noticias de una España en la que se intentaba conservar la memoria de preguerra, como Dámaso Alonso, de imprevistos arrebatos de humor, y Alonso Zamora Vicente. De ellos destaca el memorialista a

Federico de Onís, un empecinado castizo que exageraba en público sus aires de cazurro provinciano irreductible y que decidió su muerte por no soportar los deterioros de la vejez, en Puerto Rico. Gustaba de provocar discusiones, sobre todo con sus teorías sobre el determinismo geográfico de las literaturas en español.

Luego, en la citada San Juan portorriqueña, las buenas compañías de Margot Arce y Ricardo Gullón, y la incomparable estela del ya viejo y siempre enfermizo Juan Ramón Jiménez, popularísimo en la Argentina, donde era seguido por una multitud de jóvenes poetas neorrománticos y un público de lectores devotos. Desde luego, tratándose de JRJ, es ineludible citar algunas de las incontables pullas que hacía de sus contemporáneos, incluido el propio Ayala, indulgente con ellas. Hay una escena antológica en que el jinete de Platero habla con olímpica serenidad sobre poesía modernista en un manicomio poblado por internos vociferantes. Toda una alegoría del letrado romántico, imperturbable y rodeado por la locura del mundo.

No menos nutrida es la nómina de argentinos. Dos retratos están especialmente cuidados. Mallea, a quien Ayala describe perdido en indecisiones que lo remontan a las alturas de lo abstracto, donde intenta definir la identidad argentina en clave metafísica, tanto como sus inasibles narraciones. Y Victoria Ocampo, de quien se contaba con el retrato en panegírico que de ella había hecho Ortega en Madrid, dama de la alta burguesía que actuó de mecenas desde la revista *Sur* y la adyacente editorial: una mujer apasionada por la cultura de todo género, con fama de altiva, autoritaria y snob pero que Ayala entiende generosa a partir de un fondo de ingenuidad seductora.

De los entonces jóvenes cuentan Daniel Devoto, músico y escritor –rareza en nuestras letras– y, especialmente, Julio Cortázar, a quien Ayala ofreció alguna página de *Realidad* para ocuparse de *Adán Buenosayres*, la curiosa novela de Leopoldo Marechal, dejando de lado su condición de peronista, que no compartían ninguno de ellos, condición que lo disminuía a los ojos de buena parte de la intelectualidad.

Siguen los retratos argentinos con Ezequiel Martínez Estrada, que defendía en «la cabeza de Goliat», como él llamaba a Buenos Aires, su perfil de provinciano y dueño de los misterios telúricos

del interior del país; el atrabiliario talento de Héctor A. Murena, sombrío y apocalíptico profeta de la decadencia argentina; el matrimonio afable y cordial del pedagogo Juan Mantovani con su mujer Frida Schulz; el dominicano Pedro Henríquez Ureña, siempre en maestro de sucesivas generaciones desde el México de principios de siglo, y argentino de adopción, del cual describe un inopinado final en un tren suburbano.

El ambiente porteño que evoca Ayala le suscita cariño y gratificación. Era una ciudad con recursos, cosmopolita, a la cual daban las resacas de las sucesivas desdichas europeas: la guerra civil española, el fascismo, las persecuciones raciales. Un público curioso, alimentado por la industria editorial más potente del momento en lengua española, con una escuela pública laica y democrática como no había conocido España, y en cuyas tertulias entre mundanas e intelectuales se podía informarse y discutir de todo lo divino y humano, lejos de la demencia política y militar de Occidente.

Variadas reuniones pasan por estas páginas. Ocurren en casas de la elegante burguesía, como las barrancas de San Isidro donde recibía Victoria Ocampo, el piso de Silvina, su hermana, y el consorte Bioy Casares, el hogar de Oliverio Girondo y Norah Lange, pero también las enfiladas mesas del café Tortoni, los asados pantagruélicos, al aire libre, del impresor Bartolomñe Chiesino y las suculenta cocina italiana del restaurante *Napoli*, cerca del Mercado del Plata.

Esta ciudad alegre y confiada vio cubrirse su cielo austral cuando llegó el peronismo, del cual Ayala da un retrato esperpéntico y excrementicio. En el ambiente que él frecuentaba, nadie pareció advertir que estaba llegando. La Buenos Aires refinada y erudita era un puñado de calles y un sistema de salones a manera de invernáculos culturales. La rodeaba el otro país, que estalló con aspecto inesperado, pero que estaba hondamente precavido en la sociedad argentina. Seguramente, Ayala, como su amigo Borges, fue herido en su imperturbable escepticismo y se empezó a sentir descolocado. Borges se apuntaba a considerarlo irreal como una pesadilla de la que alguna vez se despertaría. Ayala, más pragmático y realista, decidió marcharse, primero a Puerto Rico y luego, a Estados Unidos, con un intervalo de un año, 1945, en Brasil.

De este periplo final del largo exilio americano, rescato dos figuras contrapuestas. Una es Gabriela Mistral, mujer cautivante y escenográfica, defensora de una esencia americana que Ayala no comprende y que resulta, en verdad, mitográfica: la América india. La otra es el político portorriqueño Luis Muñoz Marín, hombre práctico y ejecutivo, que promovió el desarrollo de su isla comprendiendo la escasez de sus recursos, que exigía aliarse al vecino poderoso, los Estados Unidos. Alejado de cualquier ideología limitadora y declamatoria, Muñoz Marín se ocupó de promover recursos para sacar a su mínimo país de la pobreza. Nada le preocupaban las esencias y sí la realidad de su porción americana como mestiza de hispánica y anglosajona. Un escéptico laborioso y emprendedor, sin duda, como el propio Francisco Ayala. De alguna manera, ambos creían que en la historia lo que se puede hacer es poco pero conviene saber en qué consiste, pues de lo contrario no es posible hacer nada.

3

En los diarios de Rosa Chacel se pueden hallar los mismos temas que en las memorias de Francisco Ayala. Los recorridos son inversos pero el resultado es comparable porque las tareas coinciden, como dije al comienzo, en eludir el exilio.

Rosa, obviamente, es mujer y se vive como tal, en el sentido de saberse poco vistosa (no tiene el privilegio de las bellas, que pueden colocar su cuerpo de cualquier manera), muy modestamente vestida con ropas que ella misma cose y recose como buenamente puede, irregular en sus costumbres sexuales, que no oculta aunque las alude sutilmente, dejando pasar con discreción las figuras de Concha de Albornoz y Fernanda Monasterio. Su familia está desordenada, pues ella vive en Buenos Aires con su hijo Carlos, mientras su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio, se ha instalado en Brasil. Tiene dificultades para trabajar regularmente y pasa aprietos económicos, de los que sale, en ocasiones, con ayudas amistosas y una beca norteamericana. Escribe poco y con intermitencias, sus artículos y traducciones le proporcionan contadas rentas. No saca apenas partido de sus relaciones, que no abundan.

Tiende al retraimiento y la soledad, que son su vocación y su penuria.

Todo ello explica sus nostalgias. No de España, cuya guerra civil le produjo espanto, por las barbaridades que estimuló a la vez, tanto por parte de los fascistas como de los facinerosos que abundaban en las filas republicanas. La huida al extranjero le resultó, en parte, un alivio, pero no el remedio a un malestar existencial que ningún lugar podía ir disminuyendo. De hecho, el único recuerdo concreto que le provoca algo de España sucede en una noche, cuando va al teatro a ver una deplorable función de zarzuela: *La verbena de la Paloma*, obrita maestra, y *Molinos de viento*, comedieta que detesta desde que la sufrió por primera vez, en Valladolid, allá por 1912 o 1913.

La reflexión sobre España, no su nostalgia, le viene de la manera más paradójica. Pasando por una venta de libros de lance –entonces situada en las traseras del Cabildo porteño –encuentra las obras completas de José Antonio, las compra y las lee. Sin omitir el compromiso del autor con los fascismos y sus macabras habilidades, no deja de admirar al escritor y reprocharse no haberlo leído antes. No hay razones para la falta de atención ni para que se mantuviera oculta la obra. Esto le permite discurrir acerca de la incapacidad española para ser, el mal de origen que impide existir a los españoles y que se disfraza de personalismo, cuando la realidad es que la persona española no se desarrolla por el cultivo –en sentido estricto, por la cultura– sino que se hipertrofia por la rabia, consiguiendo cegarse ante sí misma. El resultado mayúsculo es que se confina en la indiferencia. A José Antonio, por ejemplo, ni siquiera lo perciben sus partidarios, empeñados en un españolismo epidérmico de castizo andalucismo y romo catolicismo clerical. En su caso, y sin distinguir entre vencedores y vencidos de la guerra civil, lo que a Rosa le produce su país es indignación y tristeza, por esa suerte de perversidad vocacional para desaparecer, ese dejar de ser percibida por los demás que empieza por el no verse a sí mismo.

Las nostalgias de Rosa eran modestas y de índole concreta. Una casa pequeño burguesa, un marido, los paseos del domingo con los chicos por el parque del barrio, lo que ve haciendo a la gente anónima de la ciudad, algo cercano e inalcanzable. En un

sueño, el esposo se le aparece como padre y cuando se reúne con él en Brasil, el diario registra sus actividades como dueña de casa que apenas tiene tiempo para ir a la playa y darse un chapuzón en el mar. Rosa se convierte en una Maruja, acaso trivialmente feliz, pero tampoco satisfecha.

Rosa se ocupa de sí misma en el espejo íntimo, más o menos reservado –finalmente, lo estamos leyendo nosotros, los del público– del diario. Lo hace en el sentido opuesto a don Paco. No se quiere tal como es, se examina analíticamente y pone en escena su naturaleza problemática, sin darle respuesta, orillando siempre una zona de angustia disolvente. Por eso, el autoexamen se despliega en un mayor espacio que el de su colega.

«Una vida con sentido común, esto es con un sentido adecuado –social o profesionalmente– a mi verdadero ser, no la he tenido nunca» (7 de agosto de 1954). Es evidente, para el lector de estas páginas, la cercanía de André Gide. Los diarios del francés, su continua actitud de análisis volcado en el espejo de la escritura, plantean inevitables analogías. Pero no son un modelo, porque Gide, a su modo, concilia y resuelve. No es un pensador existencial, tendido sobre la cuerda infinita de la vida, interrumpida por nudos memorables que a veces son una promesa de horca. Gide es un moralista. Por eso, Gide le interesa: hace lo que suelen hacer los escritores franceses, meter su vida en su obra, pero no la convence. «Nunca tuve simpatía por Gide y no a causa de sus pecados oficiales sino a causa de su manera de condimentarlos con virtudes» (Río de Janeiro, 2 de abril de 1955). Con todo, la atracción de Rosa por lo que no debe ser es innegablemente gideana. Se le presenta en un sueño erótico que tiene con el actor Mel Ferrer, quien le ofrece una mejilla recién afeitada y que huele a loción. No le gusta pero la atrae.

Hay una enmascarada necrofilia en sus preferencias por las cosas inertes. Está convencida de que no puede salvar a nadie y no se pregunta por qué se plantea las relaciones con los demás como una tarea de salvación imposible. Tiene la turbia sensación de que si alguien se le acerca en demanda de salvación, habrá de hundirse. Detrás de su actitud orgullosa se oculta una maniobra autodestructiva. Alguna vez Pablo Neruda sentenció profetizando que ella nunca sería más que una señorita de Valladolid y ella acepta el

dictum. Lo comenta, no obstante: una chica vallisoletana que ha rodado bastante, lo bastante como para ponerse en peligro como tal (cf. anotación del 31 de diciembre de 1956). En cualquier caso, su tendencia es reactiva y se pone de manifiesto en su propensión a tomar resoluciones e imponerlas a los otros. Con lo que Neruda llevaba razón: las señoritas de Valladolid se tornan imperativas cuando llegan a ser amas de casa. En tales extremos, la ansiedad por su cambio de rol la lleva a coser y a comer en demasía. Engorda, se encuentra «tetuda y ordinaria» (sic) y se preocupa por lo que encuentra en los espejos, los de cristal y alinde.

Lo más difícil de este trabajo especular es el encuentro con el otro reflejo, el más importante para un escritor: su escritura. Relee sus libros y no le gustan, justamente porque los encuentra de mal gusto, una irresuelta mezcolanza de novela rosa y filosofía. Es entonces cuando los abandona, no vuelve a ellos si están publicados o deja inconclusos los que tiene entre manos, en ocasiones durante años. En esto, como en todo lo demás, pero especialmente en esto, una suerte de desarraigo vocacional le juega malas pasadas. «Sí, esa es mi situación; penetro en las cosas pero no estoy en ellas; y en las que verdaderamente estoy procuro pasar sin detenerme» (15 de febrero de 1959).

Al revés de Ayala, que encubre su optimismo providencialista con un escepticismo irónico, Chacel es declaradamente pesimista. En esta tesitura abre su diario en Burdeos, el 18 de abril de 1940: «En este cuaderno estudiaré los progresos que hace en mí la idea de fracaso». A esta lapidaria profecía se añade una nota de fatalidad existencial: «En mi vida no hay nada decisivo más que la vida misma». Si no entiendo mal, puedo traducir: la vida decide por mí. Acaso por ello, encuentra que lo más decisivo, insiste, ocurrirá al atravesar en barco el Atlántico, en ese no lugar transitorio que es el navío, alegoría de una existencia llevada pero no conducida por el titular de dicha existencia. La parábola se completa del otro lado del océano, en Buenos Aires, donde anota el 23 de enero de 1952: «No quiero dejar pasar el mes de enero. Este año es decisivo en mi vida, es el año en que no debo dejar perder nada ¿Qué no debo?...No sé si debo o no debo (...)» El tema de la decisión abstracta vuelve a obsesionarla, porque algo habrá de decidirse pero no lo decidirá ella, lo cual vuelve abstracta la decisión, que será de

la vida misma, esa unidad que es la vida y que, al no poderse escindir sin desvitalizarse, actúa como un misterio.

A menudo, los diarios registran momentos de una dejadez depresiva, suerte de acedía, que se documenta en una muerte de los sentidos, una ausencia total de emociones por las cosas mismas de su vida. Es cuando si siente algo, es que su vida es «esta cosa informe, trabada, estrangulada» (25 de diciembre de 1956). La reacción es igualmente existencial: la náusea, la sartreana náusea. Para aliviarse y empezar de nuevo, o al menos intentarlo, conviene vomitar todo, es decir el pasado y el presente. No el futuro, porque no se puede, aunque también lo merezca. La figura de la angustia y el tratamiento consiguiente es también digestiva: al vacío que sigue al vómito se lo remedia comiendo ansiosamente, devorando lo que tiene a mano, como su Leticia Valle al final de la novela respectiva. Pero el bienestar es transitorio. La vida que todo lo decide está gobernada por la muerte. «Es un suicidio lento, una destrucción incontenible, como la erosión de un talud» (14 de enero de 1959).

Hay en Rosa, en esa búsqueda existencial radical, en ese contacto con las ultimidades, mucho de religioso, de una religión personal o, por mejor decir, de la religión considerada, en clave agustiniana, como algo personal. En ocasiones, la aridez mística se transforma o da lugar, desde su desértico espacio, a una suerte de comunión con el universo, de un carácter erótico que nada tiene que ver con la lujuria. La aridez se torna avidez. Eros, justamente, en sentido clásico y primigenio, es ese intermediario entre la dispersión de las cosas, que las une, las pegotea, las liga y religa, y produce el conjunto que llamamos mundo. Al considerarlo único, le damos la categoría de lo universal. Dios aparece entonces, nada más –nada menos– como invocación. No hace falta mencionar a San Juan de la Cruz, poeta del erótico misticismo, pero quede citado por ser de justicia.

Más concretamente, hay en Rosa un peculiar sesgo cristiano que intenta actualizarse en el tiempo, ser un cristianismo de cada momento, por ejemplo de hoy. Vivimos una gran crisis de la piedad y hasta la Iglesia admite que se ha perdido la esperanza y sólo puede ofrecer protección al desamparado. El cristianismo de Rosa, por existencial, es desesperado y se juega en la angustia de

tradición jansenista y protestante más que de previsible y español catolicismo. Si acaso, en el personalísimo catolicismo de Unamuno, derivado del protestante Kierkegaard.

En esta encrucijada se puede situar el lugar chaceliano de la escritura. No se trata de un ejercicio placentero y lo que posee de erótico es angustioso. No tiene que ver, como en Ayala, con la noción de obra, conjunto orgánico al que se dedica el trabajo cotidiano, complaciente y tranquilo. Es una intermitencia, las páginas se interrumpen, los libros se trasponen, se abandonan como hijos no queridos. Es entonces, cuando no puede escribir otra cosa, la Otra Cosa que sería la imposible Obra, que se dedica a redactar sus diarios.

La escritura de la escritora Rosa Chacel no le proporciona ninguna seguridad. Relee lo hecho y lo desaprueba, proyecta unas comedias que nunca escribirá o se entretiene proponiéndose componer un libro de mil páginas cuyo tema es: las cosas tal como son. Un libro irrealizable pues las cosas tal como son no caben en el lenguaje. Si las palabras coincidieran con el ser de las cosas, ya estarían dichas desde siempre y no habría que preocuparse por la literatura, tarea imposible y, en el mejor de los casos, superflua. En la tarea deslizante que va de la palabra a la inalcanzable coincidencia con las cosas tal como son, justamente en ella, reside la posibilidad de la literatura. La promesa de la palabra justa y definitiva que sea la exacta voz del ser de las cosas, es una tentación mística que no da lugar a la tarea del escritor. En todo caso la palabra no se trata con las cosas tal como son sino con las palabras tal como intentan ser.

Para colmo, el arte actual ha perdido la relación con la imagen, que fue su verdad durante siglos. La imagen impresiona y la impresión es siempre verdadera, aunque sea ilusoria porque se produce como ilusión veraz. El arte actual niega esta veracidad tradicional –mejor dicho: clásica– pero no es capaz de dar respuesta a una norma inexorable, la del gusto, la oscura ley de la atracción y la repulsión, como Rosa la define. Y esta supervivencia crea una incertidumbre que conduce a la inacción o a replantearse aquel vínculo, algo que quizás, algún día, valdrá como un renacimiento.

Según se ve, la intimidad de Rosa, manifestada en su escritura, es considerablemente abstracta, muy distinta del mundo ayalino,

colmado de decisiones prácticas, concretas y exitosas. No hace falta encarecer que una personalidad como aquélla se dispone a establecer difíciles vínculos en un país desconocido, visto desde la distancia solitaria de una mística sin religión del todo reconocible y escasamente vocacional para la supervivencia cotidiana.

En Buenos Aires, Rosa llevó una vida muy modesta, lindante con la pobreza. No podía invitar a su casa por falta de recursos. Sus amigos eran, según confesaba, una media docena de escritores jóvenes de medio pelo. Tampoco pudo recorrer el país, conocerlo y documentarse para que apareciera algún argentino en sus novelas. La Argentina donde se supone que pasa buena parte de *La sinrazón* es la tierra de cualquier parte, pero tampoco sus libros «españoles» abundan en concreciones españolas, porque responden a una actitud vital que tiende a lo intemporal e inespacial, a un mundo –dicho sea de nuevo– de abstracciones que representan esa verdad difícilmente decible de la existencia, que proviene de la reflexión filosófica.

Por su parte, muchos argentinos de los que trata, como los intelectuales de *Sur*, comprenden mal o nada la grandeza de España en su miseria actual (años cuarenta y cincuenta del pasado siglo), que acaso ella representa, miserable y grandiosa, en sus momentos de comunión erótica con el universo. Sus esfuerzos en sentido inverso, o sea por comprender lo concreto argentino, tampoco llegan lejos. En cierta ocasión le presentan a una mujer hermosa y simpática, que quiere entablar amistad con ella. Se llama Susana Bombal y Rosa la confunde con la escritora María Luisa Bombal y la interroga sobre unos libros que la otra no sabe cómo encajar en su vida.

No obstante, se siente agradecida con Buenos Aires, la atención que le presta su gente, los trabajos que le consiguen, todo en una dinámica egolátrica, en que ella se sitúa en el lugar acreedor. No el medio literario argentino, que la aplasta con su adversidad –tanta como la que ella siente por dicho medio– y, más concretamente, la Sociedad Argentina de Escritores: vejez, medio pelo y rencor.

Sus opiniones sobre escritores rara vez son elogiosas. Simone Weil es una inteligencia colosal que se ofusca ante los hechos; Simone de Beauvoir es profusa en errores; Virginia Woolf es satánicamente orgullosa; con Murena no congenia; Lanza del Vasto la

revienta y le parece «un manantial de confusionismo (...) soluciones falsas para damas despistadas»; Borges «no es precisamente benigno» ya que siente una especie de felicidad pensando en los orilleros que se acuchillan en Palermo. Los únicos escritores argentinos por los que manifiesta admiración resultan ser Elvira Orphée, Hellen Ferro y Arturo Jacinto Álvarez. Tampoco la atrae opinar sobre la historia argentina. La caída de Perón en 1955, que seguramente debió regocijar a Francisco Ayala, sólo le produce una confusa impresión de falsa democracia.

Curiosamente, su oído lingüístico recoge, asume y apunta modismos argentinos. Ejemplos: mozo por camarero, Birome por bolígrafo, bárbaro (como elogio), bondi por tranvía, hacer la comida por guisar, cuadra por manzana o calle, tipo por Fulano, living por salón, ómnibus por autobús, opio por aburrimiento, lapicera por pluma de escribir, encurdelarse por emborracharse, romperse todo por hacer un gran esfuerzo, salame por tonto.

Rosa Chacel llegó a Nueva York el uno de diciembre de 1952. No volvió a vivir en la Argentina. Había recibido una beca Guggenheim que le permitía ese traslado. A comienzos de 1962 regresó por primera vez a España. Durante los seis meses que estuvo en el país no escribió nada en sus diarios. Ese mismo año, Francisco Ayala publicó en la editorial Sur de buenos Aires un libro entero dedicado a la situación española: *España a la fecha.* ©

Juan Manuel Roca: La poesía como cuadros imaginativos

Marco Antonio Campos

Fiel adepto de la poesía de José Asunción Silva (1865-1896), Luis Vidales (1904-1990), Aurelio Arturo (1906-1974), Fernando Charry Lara (1920-2004), Carlos Obregón (1929-1965), Héctor Rojas Herazo (1929-2002) y Giovanni Quessep (1939), la lírica de Juan Manuel Roca, irrepetible y única, no se parece a ninguna obra colombiana anterior, o más bien, no se parece a nadie.

Desde su libro (*Luna de ciegos*)[1] se notaba en la poesía de Roca una levedad y una suavidad rítmica, un trazo de imágenes delicado y diáfano, pero donde los contenidos escondían una zona sombría: se entraba ya a una región de oscuridad, de noche, de sombra, de apariencias, de sueño, de locura, de dobles y desdoblamientos, de disfraces y máscaras tomados de los siglos... Si habría otro oficio al que Roca le hubiera gustado consagrarse es el de pintor y el otro arte que ha dejado profundas marcas en su poesía es la pintura. En alguna dirección su obra poética es una suerte de galería donde las imágenes de los cuadros están en movimiento. En esa galería hallamos numerosos cuadros vivamente imaginativos donde las figuras nos cuentan las historias. Es difícil hallar en la actual poesía de lengua española un poeta con tantos poemas que a la vista parecen revelados por la gracia.

En otra vía su obra puede verse como la escritura de sueños o volverse el sueño de la escritura. Entre las imágenes que el insomne crea y las que crea sin saberlo el que sueña, Roca está más cerca

---

[1] Entre los libros de Roca se hallan *Luna de ciegos* (1975), *Los ladrones nocturnos* (1977), *Señal de cuervos* (1979), *País secreto* (1987), *Ciudadano de la noche* (1989), *Monólogos* (1994), *La farmacia del ángel (1995)*, *Un violín para Chagall* (2003), *Las hipótesis de nadie* (2005), *Testamentos* (2008), *Biblia de pobres* (2009).

del último. En ese escenario de apariencias y sueños en el gran teatro del mundo, Roca podría reconocerse en personajes creados por él mismo como «el fabricante de espejos»[2], o nombrarse «Ciudadano de la noche» o «Nadie», u ocasionalmente «Johannes el nocturno», o trazarse como un ángel contrahecho y sin rostro. Pero debe tenerse cuidado con los puntos de vista: en numerosos poemas es difícil distinguir entre el yo y el él, los nosotros y los otros, y aun hay libros, como *Monólogos o Testamentos*, donde el otro o los otros se imponen con amplitud a la primera persona.

Nacido en 1946 en Medellín, Colombia, Roca se ha sentido desde siempre profundamente atraído por la oscuridad. En un ensayo, «Borges y la noche», muestra lo hondamente que el argentino lo ha imanado: está no sólo como personaje en sus poemas, sino ha dejado su sello en el lenguaje y en temas, sobre todo en su prosa, y de forma más marcada en cuentos como «El diálogo de las antípodas», que es la manera contrastada de ver el mundo de dos detallados pero mediocres estudiosos: uno, apegado al misticismo, otro en su condición de satanista; al final los extremos acaban tocándose. Pero a la verdad, en el ensayo, nos interesa más en momentos cómo Roca ve la noche a través de Borges que por lo que analiza de la visión nocturna del autor de *Ficciones*. Por ejemplo, estas líneas hablan ciertamente mucho más del propio Roca: «Esa pasión por el desdibujo que tiene la noche, pintora de una gran gestualidad que ama el tachismo, borra en su tablero lo que el día escribe con tinta que el hombre supone indeleble». Como en Borges, en Roca una buena parte de sus imágenes y metáforas vienen de la noche o de lo que se relaciona con ella. «En la noche –escribe Roca– la ciudad y los personajes se enfantasman más. Nadie y Ninguno la recorren como poseedores de su Reino». El señor Nadie recorre la ciudad en noches que le pertenecen. ¿Quién no recuerda de Roca versos de golondrina en vuelo como: «La noche me trae cartas de azules lejanías», o estos renglones, que parecen tener ecos lejanos y encontrados con Georg Trakl: «Una mujer, desde lo alto de la escalera, grita en la noche: su grito baja dando tumbos sonoros, de escalón en escalón»?

[2] Quien hacía lo mismo que él pretende lograr en sus versos: «Al horror, agrego más horror,/ más belleza a la belleza»

Si hay un personaje que se encuentra en la obra de Roca es Nadie. ¿Nadie o nadie? A fin de cuenta, Ulises, «fértil en recursos», en el canto IX de la *Odisea* se nombra Nadie para embaucar al cíclope, lo cual es una astucia para *desaparecer*; por otros recorridos Roca, en sus juegos de hipótesis, *desaparece* él mismo o hace *desaparecer* el mundo: Nadie se convierte en Juan Manuel Roca o Nadie se convierte en todos los que en su total inmovilidad –en una imagen que parecería tomada de los eleatas– no tienen linaje ni descendencia, ni pertenecen a oriente ni a occidente. Nadie habita en la tierra de nadie. Es pariente de Ninguno, lejano de Alguien, pariente de fantasmas, portaestandarte «de las batallas de la nada». Nadie es aquél que escribe o pinta todo lo *que no es creyendo que es*. Está en la negación de su yo, en la sombra de su sombra, en el vacío del sueño.

Una de las obsesiones mayores de Roca es *el tiempo picapedrero* que todo destruye, mengua o borra. «Un solo momento aquí», decían los poetas mexicanos antiguos. Lo que creemos poseer en esta tierra es una fugaz luz que se pierde o se desvanece en la bruma azul. La vida es como esos trenes, que a él tanto le fascinan, que se difuminan como pañuelos grises en la lejanía o dejan de verse bajo los túneles. O esos dibujos líricos que él traza delgada y delicadamente en el papel y que un soplo se los lleva. Pero también hay en su obra una diversidad de tiempos imaginarios que puede construir en la mente o hacérselos construir a otros[3].

Roca se siente extrañamente atraído por aquellos que sufren severas carencias o mutilaciones físicas: mudos, mancos, sordos, y sobre todo, ciegos. Es extraño o paradójico que un poeta como él, con una visualidad milimétrica, sienta un hechizo oscuro por los que no ven. No es casual su cercanía con personajes o personas adolecidas de esta carencia: la mujer bíblica, el literario Tiresias,

---

[3] En un singular ensayo Roca hace ver y oír cómo está poblada de cosas la poesía de José Asunción Silva y la manera en que Silva busca en los pasados vividos el alma de ellas. Cómo las cosas nos hacen ver en sus *vejeces*, ya el tiempo original, ya el tiempo en fuga, ya tiempos extraviados en tiempos sucesivos, y la manera en que tienen baudelerianamente correspondencias múltiples y son veta pródiga de infinitas metáforas. ¿Qué son las *vejeces* de la lírica de Silva sino el invierno y la noche de las cosas que buscan quedarse en un hoy estético mientras se malogran o menoscaban o destruyen día a día en un futuro sin luz?

Helen Keller[4], y desde luego, Jorge Luis Borges. Con magnífica percepción Eduardo Lizalde ha repetido que las imágenes en poemas y narraciones de Borges, desde cuando perdió la vista, se volvieron más vívidamente visuales: los fulgores del tigre, los complejos caminos del laberinto, el espejo admonitorio y cruel, el lomo de un libro, cosas simples como una moneda o un puñal, las calles de principios del siglo XX de Buenos Aires... Lo que el ciego ya no podía ver, pero recordaba, era lo que percibía más intensamente. Entonces ¿por qué esa atracción de Roca, *si ve tan bien*?

Si no son demasiados sus poemas de amor, cuando Roca los escribe hay en ellos más el juego y el vuelo, el goce y la celebración, que la tristeza, el dolor y los daños del destiempo de la ausencia. El encuentro de las bocas, el entrelazamiento de los cuerpos, las manos contrarias que acaban tomándose. Quizá uno de los mejores ejemplos sea la encantadora «Parábola de las manos», en que luego de las batallas que tienen entre sí las manos del poeta durante el día, finaliza: «Pero llega la noche. Llega/ la noche, cuando cansadas de herirse,/ hacen tregua en su guerra/ porque buscan tu cuerpo». Esta, y no la otra guerra, es la que vale pelear *contra todo*. Pero Roca conoce asimismo al violento adversario: «Quien sienta los pasos del amor, que aliste su camilla para heridos». Para él la mujer es como el agua: se bebe hasta la última gota, hiere, alivia, remedia, se aleja...

En mucha de la poesía de Roca se vinculan las experiencias de la vida con las experiencias artísticas sobre poetas, escritores, pintores... Entre muchos poetas y escritores que aparecen en su obra, de quienes tal vez recibió en su momento el flechazo exacto, sean Rimbaud, Trakl, Pessoa, Kafka, Borges, Rulfo, y pintores como Goya, ante todo de las atroces pesadillas de la obra negra, Degas, de quien admira sus mujeres desnudas y sus prodigiosas bailarinas, Van Gogh, con sus imágenes del periodo final que son de un esplendor dramático[5], Gaughin, en cuadros donde brilla la sensualidad de la desnudez de las jóvenes de las islas remotas del Océano Pacífico, Chagall, cuyo violín, cuando lo toca su prodigioso pincel, pone a volar todo: judíos, chozas, caballos, vacas,

---

[4] Helen Keller era asimismo sordomuda.

[5] Por ejemplo, los girasoles y la silla vacía.

novias, tejados rojos, «las manos de cera del rabino, la luz parpadeante de la sinagoga»[6]... Por la pluma de Roca pintores y escritores pasan de personas a personajes.[7] Apenas cabe hablar también de su afinidad con aquellos personajes solitarios autolesivos de la literatura, como Wakefield, Bartleby y Gregorio Samsa, incapaces de saber vivir o entenderse con una sociedad que se cansa pronto de querer entenderlos (en el caso de que lo quiera hacer), ésos con vocación por la desdicha desde su primer entonces cuando tuvieron conciencia de estar condenados a una vida que menos que un valle es una montaña de lágrimas.

Pero Roca, además de la bien o mal llamada alta cultura, ha hecho entrar en su poesía el ámbito de los bajos fondos y de la música popular. De lo primero, el territorio de los trasnochadores en la calle, el salón de baile, el cabaret y el burdel; en el otro, el blues, el rock, el corrido revolucionario, el bolero, la canción ranchera, el danzón, y de su natal Colombia, el vallenato, escrito ante todo por Rafael Escalona, y el porro, cantado ante todo por «el gran juglar» Pablo Florez, no excluyendo una línea, no necesariamente recta, que va «de Benny Moré a Roberto Goyeneche, de Luis Arcaraz a Cachao, de Lucho Bermúdez al gitano Morente, de la Tariácuri a Kiko Veneno».

En decenas de libros de poesía colombiana de los últimos lustros, hay poemas sobre la guerra cainita, y salvo excepciones, es notable el hartazgo y aun la repugnancia por la violencia: no hay ninguna simpatía por el ejército, ni por la guerrilla, ni menos, claro, por los funestos grupos paramilitares. Las facciones, para decirlo con nuestro Ramón López Velarde, se han «disputado la supremacía de la crueldad». A la verdad la supuesta guerrilla, representada ante todo por las FARC, perdió hace mucho su sentido, que sin duda alguna vez lo tuvo, de hacer un país más igualitario, justo y libre para aquellos que llamó a Franz Fanon los condenados de la tierra. Nada más opuesto entre palabras y hechos: por un lado, un discurso anacrónico, en el que las FARC

---

[6] No en balde el cuadro del violín chagalliano dio título a uno de sus libros.
[7] No sería inútil añadir a Brueghel, al Bosco y a Durero, y del siglo XX, en un ayer próximo, Magritte, Duchamp, Chirico, Bacon, Balthus, el inevitable Picasso, ...

emplean aun una retórica idílica marxista de los años sesenta; por el reverso, un implacable grupo delictivo, organizado –como esos paramilitares defensores de la oligarquía política y económica– para llegar inclusive a acciones de crueldad extrema: asesinatos en masa, la práctica de aldea arrasada, la connivencia con el narcotráfico, la rutina del secuestro... «En mi país, Necrópolis y Museo se confunden», escribe en un ácido poema reciente que no dejamos de leer con alguna tribulación («Museo del país de Catatonia»), o no menos dolorosamente, parafraseando a Lewis Carroll, Colombia le parece un país donde el hoy no ha existido nunca. Un país donde los cuervos peroran de paz y de futuro disfrazándose de palomas en la plaza pública.

Tal vez sin proponérselo, Roca fue un notable poeta político, pero sus poemas son una crónica más de la decepción acre. Es donde se ve la parte más desgarradamente verista de su obra. La sangrienta guerra ha convertido al país, lo diría en dos metáforas, en un «amplio presidio» y en un «inmenso hospicio». En Roca, lo que empezó como una iconoclastia de puño de fuego contra los iconos del poder para entrar a las «espléndidas ciudades», evoluciona lenta y desoladamente a un descreimiento documentado. En un poema en prosa de 1987 («Panfletos»), que es una autocrítica rabiosa y despreciativa, Roca se distanció, muy probablemente para siempre, de esa izquierda semiprimitiva y a la vez de su sueño de derribar las estatuas y construir el país habitable de Utopía, para acabar acercándose más a un anarquismo no exento de ácida ironía. A lo largo de las líneas evoca una juventud incendiaria, en la que el Rimbaud comunero era el gran arquetipo, y concluye: «Yo era muy joven entonces, tenía el sol como única mira y minar las palabras me era grato. Los años, tal vez los descalabros, fueron suavizándome los gestos: ya no edito mordaces panfletos que quisieran despertar al país de los idiotas. Ahora les digo con desgano: sigan durmiendo, almas de Dios, felices sueños». Pero acaso la frase que resume en los años ochenta su ácido desencanto contra cualquier tipo de violencia política, llámese revolucionaria o no, sea una: «Nunca fui a la guerra ni falta que me hace». Rabiosamente llama a Colombia el «país de los idiotas», «país salvaje», «país de Sísifo», país cuya historia es «estúpida», un país múltiplemente escindido, donde, cuando acaba una guerra no se conoce la posguerra.

A la verdad, el intelectual crítico de izquierda ha entrado desde hace años en una dolorosa disrupción al ver que partidos y gobiernos de izquierda en occidente han fallado y sus militantes han descendido a una precariedad ideológica de desesperación y caído en secesiones sin fin que han provocado una desbandada de simpatizantes, como en Israel, Italia o México, o se ha vuelto folklórica y cavernaria, siguiendo lo peor de la revolución cubana, como en la Venezuela de Chávez y en la Nicaragua de Ortega. Como muchos de nosotros, un intelectual de izquierda como Roca, ha entrado en una soledad devastada en la que es preferible estar al margen que ser cómplice. Dieciocho años luego de escribir ese poema, redactó otro («Postal de ninguna parte»), en el que describe un país hermoso y confiable, no necesariamente utópico –sin guerra, sin asesinatos infames, y donde no existen desterrados, ni transterrados, ni desplazados–:

Pero a decir verdad,
Es todo lo que no es mi país,
Lo que nunca fue mi país,
Cada vez más lejano.

A un escéptico autorizado, a un ateo que le gustaría construir su propia catedral imaginaria como Roca, a quien las lecciones de la política diaria sólo lo llevan a repudiarla sin poder a la vez alejarse o prescindir de ella, si prevalece en el mundo alguna felicidad, es en el arte, la amistad[8], el vino, la desnudez de la mujer, y paradójicamente... el gran amor doloroso, o más, la pasión sin declive por su país contradictorio.

No sé si yerre, pero creo que el país más próximo a los afectos de Roca es México, y artísticamente, del México violento y fúnebre. Roca siente propios el despiadado humor negro –tanto en sus jocosas calaveras críticas como en el retrato picaresco y cruel de la vida diaria del pueblo– del grabador José Guadalupe Posada, el orbe dostoievskiano o kafkiano del dibujante José Luis Cuevas, y el territorio escindido en que no se sabe dónde empiezan la vida y la muerte, o quizá mejor, el purgatorio y el infierno, en la narrati-

[8] Roca ha dicho: «Un amigo es una parte de nuestro yo atomizado».

va de Juan Rulfo. «Me siento más cerca de Comala que de Macondo», ha declarado. Comala: un pueblo, o figuradamente, un país de ciudades enterradas habitado por espectros y almas en pena en el que los mexicanos mueren en vida y desmueren en la muerte, y donde en el fantasmal ámbito, hay apenas en el entorno, «jirones de aire», «briznas de luz», «desbande de rumores», «el eco de un fantasma»: pedazos de lo que fuimos y pedazos de pedazos en los que nos hemos ido convirtiendo. Quizá Roca ha sido seducido de México por su magia, «la misma que atrajo», a decir de él, a Barba Jacob, a Artaud, a Breton «y atrapó con rencores a Malcolm Lowry». Pero para el propio Roca, que vivió años de su infancia Ciudad de México, es también una hondura creativa en el cuerpo, en el alma y el recuerdo. La palabra *México* –ha dicho– «conforma un *collage* de sentidos evocados»: En el *collage* hay «el habla popular, algún color que después supe que podía apellidarse [Luis] Barragán, las mil y una lengua de sus sabores, los partidos de futbol de sol a luna que jugué en Lope de Vega, colonia Chapultepec Morales, frente a mi casa que tenía el número 140, la lucha libre en la Arena Coliseo, la pantalla donde María Félix hablaba desde la caverna de su voz».

Permítaseme terminar con dos textos representativos que hablan de dos personajes que en su oficio resumirían para Juan Manuel Roca, según yo, el último destino tanto del hombre como del arte. Uno se encuentra en un poema y otro en un cuento: se tratan de un pintor oriental y un grafitero colombiano. En el primero, en el poema, titulado «Testamento del pintor chino», el pintor hace que cosas y animales y personas *vivan* verdaderamente por su pincel, pero al mismo tiempo, cuando quiere, puede borrarlos y dejar que existan. Por ejemplo, por orden del Emperador, pinta en un cuadro una cascada, un caballo y, claro, a él mismo. Cuando el pintor decide borrar del óleo su propio cuerpo sabe que los otros se darán cuenta de «que es de la misma materia/ la ausencia de un hombre o de un caballo». Es decir, la vida y el arte terminan en el silencio, el blanco, la nada.

El personaje y el asunto del cuento[9] («Los muros tienen la palabra») son reales. El protagonista, al que sólo lo conocemos por el

---

[9] El cuento forma parte de *Las plagas secretas y otros cuentos* (2001).

apellido Calderón, es en la Bogotá terrible de los años ochenta, un grafitero orgulloso de su oficio. No hay casi muro de la ciudad donde no haya pintado sus consignas contra los malos y pésimos gobiernos. Previsiblemente un día es aprehendido y llevado a prisión, donde día y noche le martillean las manos. Lo exilian. Arriba a París. Luego de un tiempo de recibir ayuda como asilado político le anuncian que tiene un empleo. Al llegar a la oficina, paradójica, cruelmente, se entera de que se trata exactamente de lo contrario de su oficio anterior: deberá «de cubrir de cal las paredes de París saturadas de grafittis». Es decir: la escritura termina en el silencio, el blanco, la nada. ©



CH



Entrevista a Juan Gelman: Arqueo de sombras

Jorge Boccanera

EN DIÁLOGO CON EL POETA ARGENTINO JUAN GELMAN A PROPÓSITO DE SU ÚLTIMO LIBRO: *DE ATRÁSALANTE EN SU PORFÍA* (RECIÉN PUBLICADO POR LA EDITORIAL VISOR), SE REVELA UN EJE –LA BÚSQUEDA DEL SÍ MISMO– POR MEDIO DE UNA EXPRESIÓN CADA VEZ MÁS AUSTERA, DESPOJADA, EN LA QUE VA GANANDO ESPESOR EL TONO DE REFLEXIÓN Y EL APUNTE DEDUCTIVO, SIN DEJAR NUNCA DE LADO LA IMAGEN RESTALLANTE. EN ESTA CONVERSACIÓN CON OTRO GRAN POETA ARGENTINO, JORGE BOCCANERA, AMBOS REFLEXIONAN SOBRE LOS MISTERIOS DE LA POESÍA.

– *Uno de los ejes principales de este último libro, y que ya sonaba fuerte en* Mundar, *es la búsqueda del sí mismo. Usted dice «aunarse en uno es más difícil que mirar piedras de sí»...y «el que siempre me revisa el ser/ es un otro, disperso...». ¿Significa una búsqueda por religarse, por completar el sí mismo, por lo que reanima?*

– Creo que más bien es un registro de nuestras contradicciones íntimas, las certezas y las dudas se entrecruzan, el mal y el bien se mezclan y no hay santitos ni santitas.

– *¿El fuera de sí es habitar el vacío?*

– Pienso que no, porque el vacío lo tenemos adentro. El afuera lo despierta.

– *Versos como: «...¿Qué soy, quién soy/ y nunca me lo van a decir»... «la ceguera de haber sido» y otros, instalan el libro en un cruce entre el circunloquio de Hamlet y los versos de Lepera de «Cuesta abajo»...*

– Los dos primeros versos tienen que ver con la historia de los padres, que pocas veces te la cuentan y no sabés bien de dónde venís, eso que te hizo y que no empieza con ellos, sino con lo que les hicieron. El otro dice de otro modo lo mismo que Lepera.

– En esa dirección, en «La máquina» asoma la duda trágica de Hamlet, sus cuestiones, el circunloquio donde interroga al «alma noble» que debe optar entre el «porfiado rigor» o «rebelarse contra un mar de desdichas». ¿Cuáles son las opciones en de atrásalante en su porfía?

– Pues me parece que son exactamente ésas. En cuanto a Hamlet, pocos saben lo que realmente dijo. Esto:

Ser o no ser, el grave fato es ése.
Si es más noble sufrir en el marote
las cachetadas de la suerte grela
o ajustarse los leones como un macho
y hacerles frente con la guardia alzada.
Crepar, apoliyar y de apoliyo
gambetearle a la vida, esa fayuta.
Qué cosa grande qué es el apoliyo.

Te encontrás a Hamlet en cualquier barrio porteño.

– Justamente el verso que da título al libro (tomado del texto «Sí» de Cólera buey*) remata con un deseo de completud: «completos en el resto»; ya venía hace 40 años ese sentido de totalidad…*

– Alguna vez quise que «la asamblea del mundo fuera un niño reunido» (de *El juego en que andamos*, 1959). No me hacen caso.

– El tema de la lucha por la dignidad cruza el libro: el clamor por la injusticia, la derrota y una revolución que «paró en algún lado», ¿cómo sigue ese tránsito interrumpido? ¿Gira el caballo de la calesita?

«Alguna vez quise que la asamblea del mundo fuera un niño reunido. No me hacen caso»

– La verdad, es que no sigue. Por ahora. Me decía un amigo francés que en el 68 la muchachada de París gritaba «la imaginación al poder» y que ahora exige «la jubilación al poder». Ya se le va a pasar.

– En poemas de este último libros y también en alguno de los dos anteriores hay versos que pueden leerse como dedicados a los «conversos», esos «sabios del muy después»... «parásitos», «miserables que olvidan/ lo que viajaron de sí al otro»...

– Es así, y no estoy hablando de invertebrados como Rodolfo Galimberti. Hay gente que soñó y luchó y ahora se pasó a la «teoría de los dos demonios». Son víctimas de un ataque ideológico senil. Hay otros que no se quisieron mojar el culo y ahora dicen «nosotros ya sabíamos». Son los profetas del pasado.

– Desde el título de atrásalante en su porfía *asoma la lucha de opuestos; en el poema «Amor» luz y oscuridad se juntan y se aman. André Breton y Luis Cardoza y Aragón debatieron el tema de opuestos desde visiones diferentes; para uno se reúnen en armonía, para el otro conviven en tensión. ¿Cómo ves ese punto?*

– Como don Luis Cardoza y Aragón, ese gran poeta y escritor olvidado. Los opuestos viven en tensión porque se aman. O al revés.

– Es irrefutable en su poesía la presencia del tango, pero más que sus motivos se percibe en ese decir, de nuevo, el fraseo canyengue, ¿puede ser?

– Puede y es. Pero más que el tango es la nostalgia. No son cosas muy diferentes.

– ¿Podría decirse que el título del tango que inicia uno de tus poemas: «¿Dónde estás corazón?», es una pregunta que atraviesa todo el libro?

– Tal vez, pero sin corazón no hay poesía. Aunque no se oiga su palpitar.

«Creo, con Luis Cardoza y Aragón, que los opuestos viven en tensión porque se aman. O al revés»

Los neologismos, las torsiones de lenguaje, las palabras valija tienen algo de homenaje a un poeta que usted respeta mucho: Girondo.
– Es una vieja tradición de la escritura en castellano, aunque poco practicada. Lope de Vega dice en un soneto «Siempre mañana y nunca mañanamos». Cervantes, Quevedo, Góngora, neologizaron a gusto. Por lo demás, los pueblos se la pasan inventando palabras todo el tiempo. Desde que empezaron a hablar.

– De nuevo dialoga en sus poemas con otros poetas, en este caso con Blake, Celan, Char, Ángel González, a quienes designa con una palabra plena de significado «compañeros».
– Lo son y no los únicos. Me acompañan el estar. No sé qué sería de mí sin la poesía de ésos y otros grandes.

– En el libro se repite la marca de lo «dual»: «una música doble», , «sobre dos cimas...», «las dos familias del deber»...
– ...«las dos familias del deber» se refiere al padre y a la madre. Siento que, en general, hay cosas duales en la palabra: «mesa» es una cosa y lo que nombra es otra y nunca se sabrá si lo nombrado está de acuerdo con el nombre.

– Alguien dijo que en el exilio se pierden la infancia de las cosas y las cosas de la infancia, pero siempre en su poesía persiste el «niñar». En «Qué cosa» dice: «Cómo niña ese niño/ que te reniega, hombre»). Ése que «baja los ojos», ¿representa al candor, la esperanza, el coraje, la inocencia?
– Es como decís, todo lo que decís, más la vergüenza.

– Uno de los núcleos de su poesía –el amor– está presente en este libro con mucha fuerza y en varios poemas; en Pendientes» escribe: «El beso/ es una conversación entre/ lenguajes que cada uno persigue/ciego en las hierbas que/ la noche deja crecer». El tema ha sido siempre fuerte en la poesía latinoamericana. ¿Hoy se escribe buena poesía de amor?

«Blake, Celan, Char, Ángel González me acompañan en el estar. No sé qué sería de mí sin la poesía de ellos»

– La mejor poesía de amor actual que conozco la está escribiendo un gay, el colombiano Darío Jaramillo. Curioso, ¿no?

– Otro eje del libro es la interpelación a la palabra, a la poesía, esa que «va del sí al no en una barcarola/ de alfabetos extraños». ¿Siente que esa «Señora» es «salvaje?». ¿Le da mucha pelea?

– Es salvaje porque no perdona nada, entra cuando quiere y se va cuando quiere. Es inútil pelearse con ella.

– Ese corazón al que todo le daban duro con un palo y duro de través/ de atrás adelante en su porfía, *era un «emperrado» corazón que volaba, amoraba, y por lo que se ve no ha dejado de volar, de amorar, ¿persevera?*

– Y qué remedio queda. Como recordó la Ajmátova, el poeta no vive para escribir, escribe para vivir.

«La mejor poesía de amor actual que conozco la está escribiendo un gay, el colombiano Darío Jaramillo»




Biblioteca

Historia, amor y tango novelados

Norma Sturniolo

Acaba de publicarse la edición española de *Marlene* (2009, Santillana Ediciones Generales, en su sello Suma de Letras) de la escritora Florencia Bonelli (1971,Córdoba, Argentina). En la contraportada de esta edición se anuncia a la autora como «la mejor escritora de novela histórica argentina del momento».

Bonelli, después de estudiar Ciencias Económicas en Córdoba y trabajar durante cinco años como contadora pública en Buenos Aires, decidió dedicarse a la escritura. En 1999 publicó su primera novela *Bodas de odio* cuya trama se desarrolla en 1847, en los años turbulentos del gobierno de Juan Manuel de Rosas; a *Bodas de odio* le siguieron *Marlene*,que transcurre entre los finales del siglo XIX y principios del XX, *Indias Blancas*, en 1870, dividida en dos partes, *Lo que dicen tus ojos*, en los años 60, *El cuarto arcano,* en 1806 con las invasiones inglesas en Argentina, de la cual también publicó una continuación y este año se presentó en la Feria del Libro de Buenos Aires *Me llaman Artemio Furia.* Esta novela se sitúa en 1810 en la época de gestación de la revolución de mayo, prolegómeno de la independencia del Río de la Plata.

La sala Jorge Luis Borges de la Feria del Libro de Buenos Aires donde se realizó la presentación tuvo una asistencia multitudinaria y se hicieron largas colas para comprar la novela y obtener la firma de la autora.

El público lector

Marlene, como las otras novelas de Florencia Bonelli, se desenvuelve dentro del juego de convenciones propias del género

---

Florencia Bonelli: *Marlene,* Santillana Ediciones Generales, 2009.

romántico que tiene un público lector fiel con el que la escritora mantiene una relación continua, cercana y afectiva.

Bonelli tiene muy presente a sus destinatarios, y no descuida los factores extraliterarios. Ha manifestado en reiteradas ocasiones que el mal gusto en las tapas de las novelas románticas ha influido para que existan prejuicios negativos contra esas novelas. Considera importante cuidar la presentación del libro, el diseño y la ilustración o fotografía.

En las tapas de sus novelas, la editorial se encarga de resaltar el aspecto histórico de las mismas e incluso, como hemos indicado más arriba, se asegura que la autora es la mejor escritora de novela histórica argentina del momento. Todo lo cual contribuye a la captación del público lector.

La novela histórica ha sido y sigue siendo un género que tiene gran éxito popular y si este género se mezcla con el de la novela romántica, el éxito de ventas está asegurado. Es semejante a lo que ocurre cuando a lo histórico se añade el suspense propio de la novela de intriga. La unión de ambos géneros nos lleva a reflexionar sobre la importancia de la recepción no solo en lo relativo a las ventas sino también en los aspectos condicionantes de la creación.

Ricardo Senabre en su ensayo *Literatura y público* señala que la novela se singulariza como género «cuando aparece un público también nuevo, alejado de la tradición culta y que anhela ser entretenido con historias que no le exijan conocimientos propios de letrados»[1]. En el mismo libro afirma: «La literatura sólo existe como tal en cuanto alcanza a su destinatario: el público»[2].

Germán Gullón en un artículo sobre la novela histórica explica el éxito de la misma. Entre otros ejemplos sobre el éxito del

---

[1] Senabre, Ricardo, *Literatura y público*, editorial Paraninfo, Madrid, !987, p. 109. El epígrafe puesto a la cabeza del libro pertenece a Manuel Azaña y en él expresa su idea acerca de las relaciones entre literatura y público : «La posibilidad de reproducir sin término, con ínfimo gasto, el mismo producto, aplicada a las obras de la literatura (o sea, el menester de edición transformado en gran industria),erige en Mecenas al consumidor. Mecenas más imperioso, más corruptor que los antiguos. Más imperioso, porque su paladar es menos fino; más corruptor, porque brinda con mayor paga», pág,9.

[2] Ibídem, p. 15.

género, recuerda los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós que vendieron mucho más que las novelas de tema contemporáneo y señala dos condiciones propias de la novela histórica: «la de ser popular con el lector y la se servir para la larga distancia»[3]. El aspecto didáctico, el hecho de explicar el pasado es una de las claves del éxito. Muchos de los lectores de este género lo que buscan es entretenerse y aprender algo útil.

Con respecto a la novela romántica se sabe que el público, mayoritariamente femenino, es un público que desea ser estremecido con las grandes pasiones de los protagonistas y que exige finales felices. Las lectoras de Bonelli constituyen un público fervoroso que le encantan los libros que respeten las reglas del género, una fabulación de fuerte contenido emotivo con personajes que son zarandeados por intensas pasiones y el telón de fondo de otra época, con predominio del siglo XIX. Estas características narrativas desencadenan una voracidad lectora y una constante demanda. La identificación con los protagonistas y sus vicisitudes provoca que el público pida continuaciones de las historias y quiera saber más de la vida de unos personajes de los que les resulta difícil desprenderse. Bonelli no solo ha escrito continuaciones sino también ha hecho aparecer personajes de una novela en otras.

La autora se comunica con sus lectores, tendríamos que decir lectoras porque, como hemos explicado, quienes leen sus libros son mayoritariamente mujeres, a través de emails, blogs y también personalmente. Ellas le dan su opinión, le hacen sugerencias y son fervorosas *fans*.

Bonelli ha declarado que sus lectoras «pueden comprar seis o siete libros por mes, y no porque los vayan a leer todos. Algunas me dicen: «Yo no puedo pensar que voy a terminar de leer este libro y no voy a tener otro para seguir leyendo»[4].

La autora de *Marlene* considera que quienes leen sus novelas pueden experimentar el romanticismo que no encuentran en la vida real. Curiosamente, dos siglos atrás, un autor como Sthendal se refería a esa posibilidad compensatoria de la lectura y a la vora-

---

[3] Gullón, Germán, *La novela histórica: Ficción para convivir*, revista Ïnstula, N.º 641, Madrid, mayo de 2.000, pág. 3.
[4] Entrevista publicada el 19/08/2005 en *Para ti Online*.

cidad de las lectoras. En un artículo que escribió en 1832 para defenderse de las críticas hechas a su novela *Rojo y Negro,* caracteriza a una parte del público femenino de la época como un público que al no poder vivir un romance se consuela con la lectura del mismo y también hace referencia a la voracidad lectora de esas mujeres.

Uno de los aspectos que gusta mucho tanta a la autora como a sus seguidoras es que las novelas acaben bien, que tengan un final emocionalmente satisfactorio y optimista el final propio del género romántico.

Marlene y los orígenes del tango

Apenas comienza la historia de *Marlene* se da la fecha de enero de 1914, o sea, cinco meses antes del atentado de Sarajevo que desencadenaría la primera guerra mundial y que obligará a la protagonista a permanecer en Buenos Aires. También se precisa el lugar donde comienza la historia: en la cubierta de un barco cerca de la costa de Buenos Aires. En ese barco viaja la joven de veintitrés años Micaela Urtiaga Four. Su viaje se convertirá en un viaje de aprendizaje sobre sí misma y sobre su lugar de origen. Los apellidos de la protagonista ya connotan unas señas de identidad que tienen que ver con el continente europeo, en su caso la ascendencia vasca y francesa.

Por medio de la técnica de *flash back* se hará referencia a otras épocas. Recordará su infancia de niña rica, con institutriz francesa como correspondía a las clases porteñas adineradas, con nodriza negra oriunda del Uruguay y también infancia triste, con madre suicida y padre distante que la envía a ella a un internado en Suiza y a su hermano mellizo a un importante colegio en Córdoba. Hay otras analepsis correspondientes a épocas posteriores: Los años en que estudia canto, cuando comienza a triunfar como cantante de ópera en Europa y se la comienza a llamar con el apelativo de l*a divina Four*, lo cual permite a la autora dar unas pinceladas sobre los ambientes artísticos europeos de la época.

También hay pasajes retrospectivos referidos al protagonista masculino, Carlo Varzi, un proxeneta dueño de burdeles en los arrabales de la ciudad, que cuando tenía dos años dejó su Nápoles

natal porque su familia debió huir de Italia debido a las actividades anarquistas del padre. Si bien no se justifica, en cambio se intenta dar una explicación al por qué de la situación en la que se encuentra el personaje. El flash back nos relata la trayectoria que lo condujo a su actividad de *cafishio* es decir de proxeneta. Una trayectoria donde la emigración, la miseria, el trabajo de pequeño y un padre borracho, maltratador que acaba matando a la madre producen un acercamiento empático al personaje.

Con el personaje de Carlo Varzi aparecer el espacio propio de los arrabales, el suburbio, el lugar de los orilleros, compadritos o malevos donde se baila el tango y se usa el lunfardo. El tango en sus orígenes está relacionado con burdeles, lupanares en los que se encuentran hombres machistas que viven gracias a la mujer que ejerce la prostitución. En los *flash backs* relacionados con Varzi su historia de inmigrante napolitano recuerda la historia de muchos emigrantes pobres que viven en conventillos de los suburbios porteños. La familia de Carlo Varzi se aloja en una de esas míseras casas de vecindad en unl barrio de San Telmo. Carlo Varzi es un compadrito que como todos los compadritos es hábil con el cuchillo y en el baile. El compadrito o malevo fue considerado «el alma del suburbio porteño» y Carlo Varzi igual que otros compadritos, tiene un historial en el que figura asesinatos por encargo.

Hay subtramas en la novela todas con las características propias de la novela romántica. Una de ellas hace referencia a un hombre con doble personalidad que parece convertirse en un ejemplo de una clase que tiene puesto sus miras en el dinero y el poder, una clase de apariencia amable, fina, cultivada que esconde un terrible lado oscuro, un naturaleza monstruosa. Un asesino que como Jack el destripador elige a sus víctimas entre las prostitutas.

También se describen prejuicios propios de la época como la de equiparar una actriz a una prostituta. Por ejemplo cuando el padre de la protagonista se casa con la madre de Micaela, que era actriz, la familia no da su consentimiento:

> (...) la boda resultó un escándalo familiar. «¡Una actriz!», exclamaban, con la palabra «prostituta» en la cabeza.

Prejuicio muy difundido no solo en la capital argentina. Cabe recordar que esa equiparación coincide con la definición de actriz que recogió Gustave Flaubert en su *Diccionario de tópicos.*

Es significativo que el burdel *Carmesí* donde se conocen Micaela y Varzi esté situado en la Boca, ese barrio al sur de Buenos Aires, que se extiende a lo largo del riachuelo y que tiene en la inmigración y el tango sus rasgos de identidad. El tango, las chicas del burdel que hablan lunfardo y Varzi irán cautivando poco a poco a Micaela que en ese ambiente pasará a llamarse Marlene. Además Micaela va tomando conciencia de ese otro mundo de pobreza y miseria de los suburbios que nada tiene que ver con el suyo. Mundo que le hace descubrir las injusticias de un país que ha estado gobernado por la oligarquía de la que es aliada su padre. En la novela, aparecen figuras como la del presidente Roca con el que se relaciona el círculo de los Urtiaga Four, gentes que verán con escepticismo las reformas del presidente Roque Sáenz Peña que instituyó el sufragio masculino universal y secreto.

Las descripciones que más permanecen en la memoria son las relativas al burdel Carmesí y a sus habitantes: músicos que tocan tango, prostitutas, compadritos, y su variada asistencia que será la propia de esos lugares en los que se mezclan «la chusma y los niños bien». Cuando la pareja protagonista baila el tango y se describen las figuras que realizan, la sensualidad es máxima. Micaela Urtiaga Four, la divina Four será en el *Carmesí*, Marlene una mujer que canta y baila el tango «como ninguna».

La relación entre los protagonistas es la propia de la novela romántica con pasión abrasadora y obstáculos infinitos. El amor-pasión acaba siendo salvador para ambos y redentor para Carlo Varzi.

La fecha elegida para terminar la novela es 1920 y el lugar París, nada menos que París. Ese París esplendoroso con su teatro de la Ópera donde la protagonista volverá al *bel canto* interpretando *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Un broche adecuado para una novela que se desarrolla en un periodo en el que Buenos Aires se consideraba la «París de América Latina». ©

De atrásalante en su porfía

Boccanera

Podría decirse que *de atrásalante en su porfía*, nuevo libro de Juan Gelman, es un libro padecido, más que escrito, por quien se debate en la espesura del vacío. La búsqueda del sí mismo que atraviesa toda esta obra fluctúa en un «atrásalante; movimiento en el cual el poeta interroga a vez que *se* interroga. La sucesión de planteos y replanteos enfocan un punto movible, cuestión que se descentra en el ejercicio de la interpelación. Y precisamente el tono del libro está dado por la gestualidad que asume esa interpelación que se vuelve demanda, advertencia, exhortación. Alguien clama en medio del tumulto: «¿Qué somos sino eso?», «Hay que taparse los extraños!», «¡Que paren la mutilación». A ratos el monólogo interior deja paso a un formato de diálogo con interlocutores a la mano: «Soy otro dice usted?», «Vean, vean...», «Óiganme todos...», «¿A dónde vamos, hijaeputa...», «Abran sus pechos, camaradas...». En esa dirección apuntan también algunos títulos de poemas: «Síseñor», «Déjenla en paz». «Apurémonos»,

El sosiego entonces, atravesado por una franja exasperada. Como si ese lenguaje escueto, despojado –que caracteriza toda la última producción de Gelman– resultara en jirones, hebras de un furor que trasunta intensidad, vestigios de una lucha interna. Todo el ser está en juego al momento de crear; luego, en la pausa entre un azar y otro, la mano anota: «El poema que pasa/ con un monstruo que no deja dormir».

Como quedó dicho, el núcleo principal de «de atrásalante en su porfía», es una búsqueda del sí mismo que deviene arqueo de sombras. En esa especie de balance escribe Gelman: «Hay que subir/ paredes del amor/ por la escalera de uno/ y devolver las joyas».

Juan Gelman: *de atrásalante en su porfía*, Ed. Visor, Madrid, 2009.

El poeta trabaja como un minero en zonas subterráneas, escarba con preguntas, procura un centro entre fuerzas contrarias con la sola certeza de que: «Serse es una aventura». Y si bien este libro está atravesado por las obsesiones del autor –el amor, la infancia, el exilio, la memoria, la poesía– su anclaje estriba en versos que inquieren una y otra vez en un ejercicio de prospección a fondo: «¿Cuándo/ se podrá decir/ que hemos estado en nuestro ser?» (...) «El que siempre me revisa el ser/ es otro, disperso».

También el tema de la fugacidad –las más de las veces un tiempo trastocado– cala hondo en versos siempre originales: «La lengua lame horas que/ mueren en su saliva cuando/ la mano del organillero/ mueve el instante».

El afán de justicia, el tema de la revolución y la miseria que «duerme con un temblor negro en la cabeza», dan cuenta de la posición siempre cuestionadora de Gelman y también de los sueños perdidos: «El espectáculo del mundo está triste» (...): «¿a dónde fueron las noticias/ que inventaban humano al ser humano?» (...) «La sangre de las ideas manchadas/ mancha la sangre»

Ya desde el título «de atrásalante en su porfía» revela otra de las marcas de la poesía gelmaniana: la lucha de contrarios. Versos tomados del texto «El nudo» («La puntada sin nudo hace/ nudo con lo imposible») no dejan duda sobre el manejo de las figuras de pensamiento del autor de *Com/posiciones*, *Valer la pena* y *País que fue será*, entre otros títulos.

Las torsiones de lenguaje forman parte de las sacudidas de este «atrásalante»: el terror convertido en verbo («miedar»), y el uso de términos como «mesmamente», «aujeros», «Y de áhi?», «vinió», «sabió», «rojidonde», «terránima», «plurivida», etc. Y como siempre el tango, un elemento característico de esta poesía, que aparece en un fraseo canyengue como en el poema «Carancanfunca». La canción ciudadana aparece además en un ejercicio de intertextualidad: el inicio del poema «Tango» (escribe Gelman: «*¿Dónde estás corazón, que oigo*/ tu trasluz, tu disfraz,/») utiliza el primer verso de la pieza de Luis Martínez Serrano y Augusto Berto titulada precisamente «¿Dónde estás corazón?» (1930). También hay giros que remedan «la vergüenza de haber sido/ el dolor de ya no ser» de «Cuesta abajo», uno de los puntos fuertes del trabajo compositivo de la dupla Gardel– Lepera.

Como en aquel texto «Confianzas»en el que el poeta encara su quehacer pese a todo, en este nuevo libro Gelman se sienta a la mesa y concluye con estos versos: «Nunca vuelve al sí mismo, sale/ de lo real a la verdad/ de lo real y canta».

De atrásalante en su porfía muestra, una vez más, los muchos registros de una poesía siempre contundente que armada entre la idea y la intuición, arroja aquí y allá imágenes que restallan en un punto que es borde, justamente donde se reúne la imaginación de la conciencia y la conciencia de la imaginación. C

La soledad sonora del principio

Raquel Lanseros

Hace cuatro años el nombre de Arturo Tendero entró con fuerza dentro del panorama poético nacional, tras publicar *Adelántate a toda despedida* en la editorial Pre-textos, ganador del premio de poesía «Gerardo Diego». Un año después, el siguiente libro de Arturo, *La memoria del visionario*, fue finalista del premio de poesía «Jaime Gil de Biedma» y consiguientemente publicado en la editorial Visor. A finales de 2008, este poeta nacido en Albacete –ciudad en la que actualmente ejerce como profesor de Educación Física en un instituto– fue galardonado con el XXIV Premio Jaén de poesía por su último libro de poemas publicado hasta el momento, *Cosas que apenas pasan*. Tendero ha elegido como arranque del poemario una cita de Antón Chéjov en la que el autor ruso asegura que de haberse hecho un anillo, la inscripción elegida hubiera sido precisamente «Nada pasa», pues según él nada pasa sin dejar huella y cada uno de nuestros actos, por pequeño que sea, tiene importancia para la vida presente y futura. Este pensamiento ejerce de hecho como hilo conductor a lo largo de todo el poemario. El autor manchego, como maestro de ceremonias, nos invita a adentrarnos en su mundo, donde cada experiencia, por anecdótica que pueda parecer, supone una cuenta imprescindible ensartada en el gran collar de la existencia. //Cerca de la autovía/un coche se demora en un sendero,/entre cultivos, bajo la mañana/desgreñada y fría de noviembre./Paso ante él como una exhalación,/ camino del trabajo. Y sin embargo/ahí sigue en mi cabeza/su lentitud, su calma,/su vivir al margen de esta prisa./Es como si al volante de ese coche/viajara la persona/que siempre quise ser y no he podido./ Desde ahí cómo se verá mi vida.//

Arturo Tendero: *Cosas que apenas pasan*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2008.

El sentimiento de encrucijada, la percepción del presente como un constante ejercicio de elección, e inevitablemente de renuncia, es otro de los temas clave que subyace en muchos de los poemas de este libro. La identidad propia entendida como el fruto de los sucesivos caminos escogidos, contrapuesta a las múltiples identidades que potencialmente podríamos haber ostentado de haber seguido una ruta alternativa: //La vida, como las autopistas,/a veces pone ante tus ojos/una señal de cambio de sentido./(...)/La charla te devuelve a decisiones/que te han ido trayendo hasta este tipo/con el que hoy te identificas./Es como si de pronto/estuviera tu vida a medio hacer:/te sientes otra vez dubitativo,/indeciso ante calles que te hubieran/llevado a ser quién sabe./

Es el lenguaje de Arturo Tendero transparente, claro, desprovisto de barrocos artificios y ornatos, en la búsqueda de «la difícil sencillez», como denominó Dámaso Alonso el ideal poético que halló en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer tras sus estudios sobre la misma. En la exposición del universo personal de Arturo está muy presente su paisaje natal, esa inmensa llanura de tonos tostados y ocres que es La Mancha. /Adónde va la vista en este páramo/sin encinas ni espigas que la ayuden/a medir las distancias./ La ubicación espacial del transcurso de la vida es un pilar importante en el decir de este poeta, que rinde homenaje a dos ciudades españolas, Ávila y Murcia, en sendos poemas del libro. En el segundo poema, «Murcia», el autor dibuja un paseo por la hermosa ciudad levantina con reminiscencias de otro paseo muy anterior en el tiempo. Este juego temporal de espejos, esta ceremonia del recuerdo está bañada en todo momento por la luz murciana, con esa intensidad y brillo tan especiales que la hacen única: /Eché a andar por las calles/siguiendo un rastro de azahar/y de campanas./Las fachadas se fueron estrechando,/parecían llevar a un callejón/definitivo./Pero siempre acudía, salvadora,/una plaza/y aquella luz cordial, risueña,/quitaba hierro a todo./

Da cuenta en su poemario Tendero del inexorable cambio que lleva aparejado el transcurso del tiempo. La omnipresente tecnología no parece ya asombrarnos ni llamarnos siquiera la atención lo más mínimo. En su poema «Matriz», el autor describe una escena de playa idéntica a la que seguramente existió hace cuarenta

años, pero sutilmente distinta debido sobre todo a nuestra indiferencia actual ante los avances que nos rodean: //Un carguero oxidado surca el mar/ante esta playa bulliciosa/y ya nadie lo sigue con la vista,/ni siquiera los niños./Sobre nosotros un avión atruena/aún más que el mar/y apenas si nos roba un parpadeo./En otro tiempo hubiéramos/agitado la mano: adiós, adiós./Ahora sus viajes no tienen consistencia/en nuestro imaginario./

El amor, ese sentimiento complejo e infinito que mueve el mundo, también encuentra su hueco entre los versos de Arturo. Consciente de que las palabras no nos bastan a veces para designar realidades sublimes e inconmensurables, el autor escribe en el poema «Cualquier nombre no basta»: /Amor ya no me sirve,/pero si tú me apremias, lo diré/por pillarlo del rabo, aunque me quede/sólo el rabo agitándose en las manos/(qué difícil nombrar lo que está vivo/y cambia con la luz, con cada frase)./Te quiero no me sirve,/pero habrá de bastar para entendernos.// Del mismo modo, nos relata el poeta el amor cotidiano, el ya apresado para convertirse en dulce costumbre, con todos los claroscuros que supone para el ser humano la eterna diatriba entre la estabilidad y la libertad, el calor de hogar y la sed de aventura. /La lluvia alborotando el parabrisas/te desorienta más, el coche corre/hacia un destino que no tiene/por qué ser el de siempre. Aprietas/el acelerador, te inclinas/hacia el volante, estás huyendo, huyendo/de vuelta hacia tu casa, a tu sillón,/en donde las palabras azar, lluvia destino,/suenen domesticadas por ese halo de tedio/que tanto te ha costado edificar.// Palabras tranquilas que perfilan el cosmos de un poeta capaz de transmitirnos a la vez todo el sosiego y la zozobra de los asuntos eternos del alma: el amor, el cambio, la libertad personal, el paso del tiempo. ©

Contra la dialéctica

Carlos Pardo

Ya desde su primer libro, *Antes del mundo* (1996), Antonio Lucas (Madrid, 1975) dejó claro que su camino iba a ser marginal respecto a las modas de la poesía española de aquellos años. Él se entroncaba con la tradición surrealista, con uno de los límites (quizá el más extremo) de la poesía moderna. Pero lejos de repetir los aciertos de esa vanguardia declarada difunta (y además setenta años después de su «novedoso» auge), Antonio Lucas quería escribir poesía *después* del surrealismo. Sin que le ganara el desánimo del coloquialismo, en boga en la poesía española de entonces, y sin que su palabra claudicara del sueño integrador del artefacto poético. Sus dos siguientes libros, *Lucernario* (1999) y *Las máscaras* (2004) fueron a la vez preguntas y respuestas sobre esa cuestión: cómo escribir con vuelo lírico en un mundo astillado y descreído, como hacer valer combinaciones de palabras que den mayor cobijo cuanta mayor sea su extrañeza. ¿Es la ambición poética que despega de la realidad un resquicio pasado de moda o, efectivamente, se puede hacer una fenomenología de la palabra lírica por lo que sugiere, antes de por lo que dice? ¿Sigue habiendo un camino en el irracionalismo?

Lucas tuvo la oportunidad de coincidir con el agotamiento, desde dentro, de buena parte de la poesía realista. Los poetas realistas comenzaron a escarbar en la olvidada vanguardia los «matices raros», vuelos irracionales y abruptos cortes elípticos para dar nuevo fondo a sus poemas, aunque sin perder el apego a la realidad. Un camino inverso, pero hacia el mismo destino problemático, que el iniciado por Lucas.

Antonio Lucas: *Los mundos contrarios.* Ed. Visor, 2009.

En este contexto podríamos decir que su obra se hizo «mayor», pero no vieja, pues el secreto de su efectividad estaba precisamente en que la integración de las contradicciones de la creación poética con materiales dispares, pero sin pretender una síntesis tranquilizadora. Lucas quería hacer convivir su inquietud vanguardista con otro tipo de inquietud social más reflexiva. El poema no se conciliaba con hallazgo de la imagen hermosa, sino que seguía abierto, sangrante como una herida del pensamiento.

Los mundos contrarios supone quizá el paso más lejano hacia esta imposible conciliación, la muestra más lograda de una poesía en la que el lenguaje inesperado convive con la mirada severa a la realidad circundante.

A los placeres del idealismo, de la quietud de la estética como lenguaje autosuficiente, Lucas quiere oponerle su contexto para desestabilizarlo. Y ya desde el propio título del libro, *Los mundos contrarios* se presenta como un ejercicio de oposición. Simplificando, podemos decir que las tres partes del libro corresponden a las escalas de la contradicción del poeta. El «interior», el «exterior» y los «compañeros» de andadora. Pero estos tres puntos cardinales son menos estables de lo que parece.

La primera parte, «Álbum del desconcierto», es decir, «cuaderno de uso privado, íntimo», corresponde al viaje interior. Ya desde el primer poema, «Cuestiones aplazadas», Lucas anticipa cuál va a ser la temática secreta del libro: «Habré de escribir un día / cómo el hombre aprende a amar». Pero lejos de ser el amor la excusa de un monólogo lírico, es la prueba de la primera herida provocada por un mundo desencantado. Ese «desconcierto» corresponde a la realidad. Así, el discurso amoroso se convierte en el pulso de una existencia desdivinizada y el lenguaje será el primer dios en caer («si aceptamos que todo existe porque el hombre le ha dado sitio» dirá en «Al fondo de la altura», o «para qué sirvió entonces el idioma» en el poema «Contra los héroes»). El segundo ídolo derrotado será el mundo estable («De los mapas odio su segura deriva. / Odio de ellos los símbolos marchitos, / la tristeza portátil, / su fría precisión esculpida en la batalla» «El lugar inexacto de los mapas») y la última en derruirse será la llamada realidad, intercambio de metáforas preñadas de intereses oblicuos («Porque no te gusta el mundo, / ni su orden repetido hasta la usura» dirá en «Insurrección»)

El viaje al interior no reconforta ni permite la huida del mundo circundante, sino que se parece más a un sueño interrumpido por la incertidumbre del despertar («No desprecies jamás la incertidumbre», «Al fondo de la altura»), un imposible viaje imaginario (llámese amor o poesía) que no puede hacer que la palabra despegue de la realidad.

En la segunda parte, «Psicofonías», Lucas señala sus compañeros de viaje por estos mundos contrarios. Es clara la filiación surrealista y el optimismo con el que comienza invocando a Lautréamont («Quisiera como tú, arriesgar el viaje. No ser ni luz ni sombra: sólo límite») podría hacernos pensar que es la parte menos problemática del libro. Los homenajes a Pound, a Vallejo y a Lorca (transmutado en el hiperpoema de John Ashbery) incidirían en esta toma de partido. Pero, contra el pronóstico, esta segunda parte es la más narrativa. El preciosismo de la imagen sorprendente deja un hueco mayor a la reflexión. El hallazgo imaginativo se hace austero y se estructura con una voluntad de recorrido lineal. Esta caída (afortunada) del vuelo lírico, se hace evidente en uno de los mejores poemas del libro, «Rimbaud en el ocaso de abisinia», poema en prosa que elige al superviviente de la alquimia del verbo en sus horas bajas («por toda mercancía llevaste una desgana») y donde la imaginería («La belleza es un muchacho que instaura con su muerte el medallón del horizonte») se apuntala con severas indagaciones pesimistas («mis obedientes escombros, ahí quedáis, en el cepo de una infancia que desprecio. La nada es mi conciencia y mi clausura.»)

Similar caída del vuelo (en otro de los mejores poemas del libro, por otra parte) apreciamos en «Bufón calabacillas», donde el realismo del modelo velazqueño permite a Lucas una síntesis musical que, en vez de ekfrasis, hace testamento moral del personaje.

«Bazar de instantes» es el título de la tercera parte y se abre con una cita del sueco Werner Aspenstrom, poeta del «exterior» y la naturaleza («Todo soliloquio se come a sí mismo»). Pero, contra todo pronóstico, esta parte consagrada a lugares y momentos (como en el extenso y memorable «Réquiem para una tarde a oscuras» o «Cabo Creus») cumple con la primera ambición lírica del libro: hablar del amor, «a tientas», pero con elevación. Otros poemas como «Habitación para dos» («vencidos en sudor y despobla-

dos») «Despedida» o «Reencuentro», apuntalarían esta microhistoria sentimental y son, sin duda, los poemas más remansados del libro. Una ganancia de la naturalidad del tono que, sin perder la deseada rareza de quien experimenta con las palabras (cambiando las cosas de lugar para que sigan vivas), adelgaza la expresión y encuentra imágenes rotundas.

Los mundos contrarios es el mejor libro de Antonio Lucas. Fiel a sus anteriores publicaciones, puede descolocar gratamente al lector. Aunque Lucas reconoce (ya desde el título) lo problemático de una existencia demediada, forzosamente contraria (entre realidad y verbo, deseo y usura, interior y exterior), los polos que Lucas elige para medir la actividad de su magnetismo poético están atravesados por interferencias, ambigüedades que desestabilizan el consolador pensamiento binario. No es gratuito que las dos citas que abren el libro, tanto la de Michaux como la de Karl Marx, remitan a la creación de realidad como dialéctica, como ambivalencia entre lo conocido y lo desconocido, pero hablar de dialéctica no explicaría la multiplicidad de puntos de vista de los versos, más líneas de fuga que síntesis. En este sentido, aunque a efectos de evolución personal, Lucas ha alcanzado su madurez poética, nos parece una fórmula antipática para un poeta que sigue haciendo de la juventud (lo que no tiene rostro aún, lo inesperado) su mejor valor. C

Ludismo polifónico

Juan Carlos Abril

El fósforo astillado ha sorprendido a la crítica y a los lectores nada más aparecer, ya que ofrece un registro de voces realmente distinto de lo que ha venido siendo habitual en los últimos lustros en la poesía española. De hecho, podría decirse que una de las novedades que más llaman la atención de esta miscelánea es su voz, o mejor dicho el abanico de voces que se despliegan en él. En ese sentido existe un hueco dentro de la tradición española, o al menos eso nos parece a nosotros, por el que esta obra no conecta con otras que la hayan precedido en sus pretensiones e intereses, ni en la época de las vanguardias históricas (con una excepción que señalaremos más adelante), ni posteriormente con las neovanguardias en los años sesenta. Quizá podrían buscarse algunas conexiones con ciertas obras hispanoamericanas que poseen un gusto netamente rompedor, pero que ante todo buscan la fusión y las nuevas sensaciones, la búsqueda absoluta y el diálogo con otras tradiciones en un encuentro siempre fluctuante y proteico. Juan Andrés García Román nos propone una obra brillantemente inclasificable y que merecidamente se ha impuesto como uno de los libros más genuinos y arriesgados de los últimos años, por toda la novedad y diversidad que comporta, adentrándonos de lleno en lo que podríamos denominar abiertamente como vanguardia. Además nos invita a realizar algunas reflexiones acerca de la evolución de la poesía española de los últimos años que nos parecen muy pertinentes.

En efecto, hasta hace pocos años esta palabra, vanguardia, aparecía tímidamente y solapada en cualquier tendencia, pero sobre todo aparecía postergada por la poesía de la experiencia más ram-

---

Juan Andrés García Román: *El fósforo astillado*, Barcelona, DVD Ediciones. X Premio de Poesía Hermanos Argensola 2008.

plona, aquélla que ha acabado repitiéndose y proponiendo siempre el mismo cliché retórico, las barras de los bares, los taxis y los semáforos, una modernidad deglutida a la fuerza ya que en el momento en que una corriente se impone y aparecen epígonos, comienza precisamente a desmoronarse. A algo de esa evolución pertenece lo mejor de la poesía española de los últimos años, sin duda, y a esa sucesión de rupturas en las que lleva sumergiéndose pertenece este libro, que podríamos calificar sin llevarnos a engaño como una de las apuestas más vanguardistas de los últimos años, una escritura verdaderamente rompedora que apuesta plenamente por la vanguardia, dejando a un lado cualquier resquicio de aquellas poéticas por las que nuestra tradición inmediatamente anterior venía transitando. Es un riesgo, pues apostar por un lenguaje tan radical puede llevar a un callejón sin salida, al menos desde el punto de vista operativo del propio autor, de su propia poética, pero también es verdad que para llegar a este lenguaje la poesía española ha tenido que desempolvarse y salir precisamente de otro callejón sin salida, el de la poesía de la experiencia, en el que estaba metida, y del que sólo los verdaderos maestros han sabido airosamente salir. Breve y esquemáticamente podríamos enumerar algunas de estas salidas, que vienen siendo exploraciones desde hace ya más de una década, y que están ofreciendo variados y multicolores frutos. Y nos gustaría advertir que cualquier tendencia de las que enumeramos, tanto de las pasadas como de las contemporáneas ofrece estupendos poemas o poemarios, si bien lo que pretendemos describir son los campos estéticos que se están creando y desarrollando (no vamos a enumerar otras estéticas que todavía perviven, con más o menos éxito, repetimos, dependiendo de cómo las lleven a cabo). Por un lado, las propuestas hiperrealistas; por otro las de corte metafísico; por otro las de hondo calado experimental o ultravanguardista (a la que se adscribe *El fósforo astillado*); y una última rama en la que se combinan vanguardia y tradición, que podríamos denominar tercera vía, uniendo la meditación y la experiencia. Y aunque no sea el lugar apropiado para hablar ampliamente de todo esto, ni podemos desarrollarlo más, creemos que era oportuno, a partir de esta obra que estamos reseñando, dejar constancia de su pertenencia a una rama netamente vanguardista que ha brotado sin pudor en los

últimos años, y que no sabemos hasta dónde llegará, teniendo en cuenta que las vanguardias se suelen caracterizar por su fugacidad en el momento en que se llevan a cabo, y por la estela permanente que suelen dejar en la cultura. Vivimos, y *El fósforo astillado* es la muestra más palpitante, un momento en la cultura española de extraordinario valor vanguardista, de absoluta descomposición de los cánones más ortodoxos y de ruptura con cualquier intento de una escuela o tendencia por convertirse en hegemónica. Y posiblemente estas desestabilizaciones sean necesarias cuando se viven periodos más o menos largos de normalización, que suele convertirse en imposición al comenzar a reproducirse sin sentido los modelos, perdiéndose las referencias en las que fueron originalmente creados.

Sea como fuere, *El fósforo astillado* no posee ningún resquemor para significarse, a nuestro juicio, como abiertamente vanguardista. Así, simétricamente, situado en su centro, se encuentra el texto titulado «Está el director sentado en el escenario, pensativo» (p. 72), el cual lleva una cita de Vallejo, padre sin duda de una vanguardia inmanente que ha resistido cualquier lucha o embate desde el rigor poético más absoluto. La apelación a César Vallejo como eje referencial, al margen de la búsqueda de una autoridad como contexto, no es vana. A partir de ciertas concepciones rupturistas podríamos comenzar a comprender el calado de una obra como *El fósforo astillado*, y nos gustaría subrayar la palabra «obra» puesto que se concibe como una ópera, un libreto operístico (perfectamente podría haber llevado un subtítulo en el que se aludiera a esto) o un drama, con algunas escenas trágicas incluso, que bien podría recordarnos a los experimentos que realizó Federico García Lorca en *El público*, o en general en su teatro irrepresentable, la única relación que, según nosotros, podría tener alguna conexión –lejana, laxa– con *El fósforo astillado*. Y también con aliento wagneriano, esta obra en cierto modo aspira a ser «obra total» a pesar de que posee la conciencia plena de que eso es imposible, de que se enfrenta a la descomposición posmoderna de cualquier gran relato que pretenda construirse o desarrollarse. Es más, y como cualquier vanguardia que se precie, las pretensiones estéticas del autor están muy en consonancia con la disposición de los textos, con la utilización de símbolos (que de vez en cuando apa-

recen, igual que otras grafías, etc.) o la estructura de los títulos, y precisamente «Está el director sentado en el escenario, pensativo» simbólicamente no posee título como el resto (aunque en el índice conste como tal), y en el libro se plantea en negrita y cursivas. Y por otro lado, ya en el tercer acto, «Está el autor sentado, meditando» (p. 99) no se enumera en el índice como poema, y sólo se plasma en cursivas, sin negrita, con lo que se juega con esa doblez de la autoría y la interpretación, no exenta de lectura a través de las formas... Y es que estos juegos aparentemente banales son sin embargo importantes a la hora de comprender las diferentes voces que pueblan *El fósforo astillado*, el juego dialogal en el que se halla inmerso a la hora de comprender quién escribe trama, argumento, quién la ejecuta, quiénes son los actores, quién el apuntador, etc., pero también a propósito de los personajes, con lo que se abre más aún el significado polisémico y poliédrico de las identidades, desembocando en la penúltima composición en el descubrimiento de las máscaras de los, más que actores, actantes (p. 104). ¿Quién es quién? Preguntas de ese tipo están muy presentes en el libro. Pero no nos adelantemos y vayamos por partes en esta breve síntesis que pretende tocar aquellos puntos calientes y hermenéuticamente útiles para el lector. Los subrayados de palabras, o juegos gráficos, las acotaciones expresas del apuntador, que van a apareciendo como apostillas, cambiando el plano de la enunciación o dirigiéndonos hacia otro lugar la mirada y la reflexión de todo lo anteriormente expuesto, la multitud de citas, la proliferación de partes y la ruptura de las simetrías en esas mismas partes (que una lleve subtítulo, por ejemplo, mientras que las otras no, o que una lleve una cita o acotación muy larga, etc.), no son casuales ni meras trampas, sino que, utilizando la «forma» del libreto operístico, proporcionan al poeta lírico-dramático la oportunidad de expresarse con mucha más libertad. Libertad, pero siguiendo un modelo, ya que hablamos de un libreto. Por lo tanto también existen reglas, no todo vale, ni esta obra es un ejercicio de ir acumulando ideas o juegos uno detrás de otro sin sentido. Hay unos cánones ocultos que por supuesto no son los que han regido la poesía española de los últimos años, por no remontarnos a otras épocas, con lo que formalmente es muy importante la disposición de los textos, que nos van a ir salpicando de espontaneidad y vive-

za, pasión y emoción, como si se tratara de una ópera de verdad, ateniéndonos sólo a ciertos parámetros del género.

Ahora bien, el argumento, el cuestionamiento de la propia poesía y de sus proyecciones como fruto de cualquier búsqueda o indagación, son el gran tema subterráneo de la obra. Y podríamos añadir que hay muchos temas, pero *El fósforo astillado* en última instancia es una reflexión no sólo sobre las posibilidades de la palabra, y de la palabra poética en concreto, sino una crítica del enquistamiento en el que ha venido encallándose la poesía española contemporánea de los últimos años. Una reflexión metapoética, por tanto. Y ahí es donde nos gusta conectar esta obra con la breve caracterización que hemos realizado más arriba, y que nos parecía oportuna. Como obra vanguardista, posee todos sus ya «clásicos» recursos, pero –hay que decirlo– expuestos a la enésima potencia, con resultados realmente sorprendentes; sin renunciar al tan denostado culturalismo, del que también rebosa. Y es que aunque esta vanguardia sea plenamente madura, o al menos así nos lo parece a nosotros, no deja, en consecuencia, de ser un experimento más en esa trayectoria que venimos exponiendo de superación, de antítesis de esa voz plana en la que se había atascado la poesía española. Otra pregunta estaría relacionada con las posibilidades de la propia vanguardia (que no son ilimitadas), con las contradicciones que ella misma implica, y con su superación a través de un canon de nuevo normalizado, pero ahora no podemos entrar en estos asuntos, tan complejos por otra parte.

Estos recursos son una constante sorpresa para el lector, que lo dejan interdicto en multitud de ocasiones, con imágenes sorprendentes y provocativas, con cambios en la persona a la que pertenece la enunciación, con libertad absoluta para componer un auténtico rompecabezas o laberinto poético en el cual el poeta sin duda se ha desnudado desde el punto de vista estético, mostrándonos hasta dónde es capaz, hasta dónde llega su voz y cómo ha sabido explayarla. Los recursos retóricos, por tanto, de esta máquina («La noche es la gran máquina», dice tan atinadamente en la p. 55: la noche concebida románticamente como el espacio para la rebeldía, para la creación absoluta, para la libertad de creación más anticanónica) puesta a punto para ir a la velocidad más provocativa, están llevados hasta su máxima expresión, atornillados una y otra vez, a

punto en multitud de ocasiones de estallar y llegar a trasroscar cualquier tuerca. Metáforas continuas y concatenadas que en muchos casos devienen en greguerías, o viceversa, creaciones insospechadas, culturalismo trufado en cualquier rincón, intertextualidad en sentido amplio, y falseamientos o claves personales que borran las huellas de la intertextualidad en muchos casos, yuxtaposiciones de planos, galerías conceptuales y laberintos especulares, reflejos y efectos «formales», autorreferencialidad, etc. Y la ironía llevada hasta sus últimas y temerarias derivaciones (al menos desde un punto de vista poético o lírico, emotivo incluso): el sarcasmo, el humor negro, el feísmo, la provocación al fin y al cabo, salpicando el conjunto de vez en cuando. El programa iconográfico de este libro resulta impresionante, al proponernos una sucesión de fuegos de artificio en el que no dejamos de exclamar oh a cada frase. Frases que van abriéndose en otras, van ligándose los colores y las chispas, van dando unos significados en otros y entrecruzándose... El resultado es espléndido, sin lugar a dudas, y por eso nos parece que *El fósforo astillado* no posee parangón en los últimos años en la poesía española, y saludamos abiertamente su concepción rupturista y descarada, su atrevimiento.

Enmarcado en esa atmósfera de crítica, ironía y ráfagas verbales, imaginísticas y vanguardistas absolutamente deslumbrantes, que van precipitándose torrencialmente, el ludismo podría concebirse como la otra gran piedra de toque sobre la que pivota esta poética, no exento de crítica (ver por ejemplo el excelente «Per capita», p. 49) en cualquier recodo, como en esta apostilla de la p. 80 de este inquieto e inquietante apuntador: «Un botón en lugar de un dogma o de una idea. Abotonar las cosas a sus usos. Un botón que une la espalda del pijama de aquel que duerme al colchón. Otro botón que une la palma de los guantes del soldado con la parte lateral de sus muslos, para que forme y se cuadre. U otro, por ejemplo, que une la palma de un guante con la de otro guante para obligar al rezo. En definitiva, una sutil dictadura consistente en botones dispersos por la piel de las cosas.»

Para ir concluyendo, querríamos recordar que estos recursos están puestos a disposición de una concepción dialógica, polifónica y posmoderna del mundo, con la ruptura de cualquier parámetro sacralizador, si es que quedara, de anteriores estructuras ideo-

lógicas. Posiblemente respecto a la mejor poesía de la experiencia (que significa justamente eso, una poesía que se ha desposeído de la carga idealista) no puede operar esta crítica, o este proyecto desacralizador, pero sí frente a otras corrientes muy en boga y que involuntariamente o no están llevando a la poesía de nuevo hacia concepciones sagradas, especulativas o esencialistas. La crítica de una identidad estable y permanente de las cosas, en ese sentido, está muy presente en *El fósforo astillado*. Las voces hablan y se corrigen al mismo tiempo (ver «El arca de Noé de los locos, los animales y los niños», pp. 81-84), y son diferentes voces que habitan en nosotros mismos, que están luchando en nuestras complejas identidades. Somos personas y personajes, nuestro mismo doblez, como en este fragmento de las primeras composiciones (pp. 24-25) con el que se nos introduce a estas problemáticas: «Se trata de un hombre hundiéndose en el lago de cuyo pie no cuelga una piedra atada, sino él mismo –su doble o su hermano gemelo–. De hecho, la historia podría ser contada indiscerniblemente desde el punto de vista del otro, porque la soga ata a los dos por el pie. Si la hemos contado así, es porque en este momento el «otro» estaba en el fondo del lago, mientras que el «hombre» sólo ahora empieza a estar totalmente sumergido.» No estamos hechos de una pieza, ni somos un bloque monológico, sino que interactuamos y nos conformamos como suma de relaciones: esto está bien claro, felizmente expresado, actualizado de algún modo para el lector atento. La carga filosófica y teórica de esta obra es pasmosa, transitando por la tensión constantemente, dejándonos a menudo estupefactos. Y a partir de aquí el reto se le presenta al propio Juan Andrés García Román, quien deberá superar su lenguaje vanguardista sin repetirse, buscar otras metas y nuevas vías de expresión, madurando su vitalismo poético y feraz. Pero a la vista de lo que ha conseguido hasta ahora, lo alcanzará con creces. ©

El regreso de la imagen

Jorge Luis Arcos

La primera virtud del libro *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, compilación de ensayos realizada por Teresa Basile, es su coherencia intelectual. Un nutrido grupo de críticos y ensayistas de las academias argentina (José Javier Maristany, Gonzalo Oyola, Teresa Basile, Mónica Bernabé y Paula Aguilar), norteamericana (Daniel Balderston Francisco Morán, Esther Whitfield, Jacqueline Loss, Dierdra Reber), española (Mercedes Serna), un ensayista cubano de la diáspora, radicado en México (Rafael Rojas), y una importante poeta y narradora insular, radicada en Cuba (Reina María Rodríguez), asedian la obra poética, ensayística y narrativa (novela y cuento) de quien es uno de los escritores más notables de la literatura cubana contemporánea, Antonio José Ponte, quien radica en Madrid desde 2006.

Coherencia intelectual, escribía, sobre todo por la profunda cala crítica alcanzada sobre las distintas aunque concurrentes modalidades expresivas con que se ha configurado la obra de Ponte. Pero coherencia, acaso, derivada en parte también de la propia obra pontiana, la cual, desde diferentes géneros, es capaz de articular un estilo de pensamiento y de expresión que atrae como un imán, hacia un poderoso centro discursivo e imaginal, todas las reflexiones e incitaciones que su obra provoca. Este dinamismo interno de su obra se refleja en las lecturas críticas aquí reunidas, las cuales muchas veces no pueden constreñirse a un género específico, aunque de hecho así lo intenten, porque lo que se impone a la postre es una cosmovisión. Una cosmovisión,

---

Teresa Basile (compiladora): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*; Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, Biblioteca Ensayos críticos, 2009, 294.

me gustaría aventurar, poética o imaginal. La extraordinaria singularidad literaria de la obra de Ponte no permite una fácil o empobrecedora intelección crítica, tan frecuente en la academia contemporánea. Aun en el ensayo, la prosa de Ponte, aguda, irónica y profundamente reflexiva, no merma su riqueza literaria. Alguna vez escribí que toda la obra de Ponte pertenece ya a una selecta historia de la imaginación. En este sentido, como en Lezama o Borges, su obra se impone en primer lugar desde la configuración de un estilo y, en segundo lugar, desde la expresión de una cosmovisión muy singular. Estilo y cosmovisión, entonces, indiscernibles.

Una de las marcas más acusadas de esta suerte de aleph pontiano es la que se deriva de la índole de su mirada. Una mirada que siempre parece situarse en los márgenes de la realidad, pero para, desde allí, asediar el centro y hacerlo estallar, es decir, devolverlo a una incesante movilidad y temporalidad dialécticas. El movimiento de su mirada es irreprimible, no conoce la detención, no aspira nunca a constituirse en centro a la misma vez que no quiere vararse en su periferia. Como un esgrimista, un torero, un sujeto danzante, un cazador, o un detective (*salvaje*, podría agregar, a la manera de Bolaño) la mirada de Ponte nos revela un mundo vivo, contradictorio, múltiple, singular. Una imagen viva de la realidad, como en una constante sucesión de muerte y resurrección. Y cuando se piensa que el objeto mirado es la realidad cubana de la Revolución, entonces su estilo adquiere un carácter cuando menos paradójico, porque dinamiza lo estático, diversifica lo totalitario, relativiza lo teleológico, pregunta la certidumbre, matiza lo homogéneo, margina lo central. Como en las marginalias medioevales ensancha hacia los bordes la centralidad tradicional. Como en el mito de San Jorge y el Dragón existe una turbia pero conmovedora (si no trágica) relación entre el cazador y la presa. No le interesa a Ponte adquirir trofeo, sino hacer visible el movimiento de su estocada. Movimiento, pues, que se convierte en imagen.

Una primera impresión pudiera conducir al lector a pensar que Ponte se complace en caotizar la realidad, que se regocija en la destrucción, cuando en realidad lo que hace es develar una máscara, o acceder a ese punto misterioso donde la realidad se

convierte en río, donde todo es lo mismo y a la vez otra cosa, en movimiento que gustaría a Borges y que reverencia al Obscuro. Acerca lo lejano, lejaniza lo cercano. Por eso hay siempre esa sensación de naufragio inminente, como si todo se tensara en una orilla, borde, confín, frontera inauditos. Y recuérdese que, como ya pudo vislumbrar José Gorostiza, «no es agua ni arena la orilla del mar».

Si algo se desprende de este libro, tan sabiamente construido por Teresa Basile, es la sensación de lo inacabado. Esto, que pudiera a primera vista hacer pensar en lo contrario a una coherencia, en lo opuesto a la objetividad discursiva (tan vana y empobrecedoramente perseguida por la instrumentalidad académica tradicional), es otra de sus numerosas virtudes. A pesar, por ejemplo, del notable rigor con que Basile reconstruye una historia de los complejos avatares de la cultura cubana de los últimos treinta años de la Revolución cubana, a través tanto del desciframiento de la reflexión pontiana como de las diferentes estrategias legitimizadoras del discurso hegemónico del poder, lo que queda como saldo es la constatación de la necesidad de un movimiento hacia el futuro. Claro que toda relectura presupone el cuestionamiento de una historia oficial, implica una diferente mirada sobre el pasado, pero no para acceder a una distinta centralidad canónica sino para abrir precisamente el canon hacia territorio desconocido. Quizás sea esa sensación de espiral inconclusa, y esa soterrada pero poderosa avidez por rescatar un movimiento y no una fijeza, una imagen viva y no una definición, lo que convence al lector de que hay una pulsión, una avidez, una necesidad legítima en la propia realidad (que emana ya no solo de la mirada de Ponte o incluso del crítico que comenta su obra) de abocarse hacia un destino ulterior. Como diría Nietzsche: lo importante es el flechazo, no el blanco. Entonces se siente la carnalidad o vitalidad de un pensamiento. El extenso ensayo de Basile («Interiores de una isla en fuga. El *ensayo* en Antonio José Ponte»), que sirve además como columna central de todas las incisivas pero necesariamente parciales detenciones de los diferentes ensayos o críticas puntuales que preceden a su reflexión final, describe, cuestiona, relaciona, indaga, profundiza, complejiza todo un proceso histórico y cultural tanto a través de la relectura que ha

hecho una nueva generación de ensayistas y creadores cubanos como de la propia obra pontiana, de la cultura e historia de la Revolución cubana de fines del pasado siglo y principios del actual.

Sorprende, además, el hecho de que sean miradas que, aunque parten de la obra de Ponte, con la excepción de la realizada por Reina María Rodríguez, todas sean perspectivas foráneas. Enfatizo esto porque no es frecuente este tipo de intelección, donde (para una lectura desde adentro, como puede ser todavía la mía, pues hace sólo cinco años que no vivo en Cuba) se conserve casi intacta la legitimidad y la profundidad de la mirada. Tanto daño ha hecho la tantalización interior de la mirada de la cultura oficial como la acompañante complicidad de las lecturas utópicas, mitologizadoras de la crítica foránea. De manera que este libro constituye también una crítica tácita de ese movimiento que viene de afuera y que ayuda a congelar el conocimiento de la realidad de la Revolución. Es, en este sentido, una perspectiva revolucionaria, en su sentido de pulsión cognoscitiva hacia el futuro, con relectura del pasado incluso, pero no para apuntalar una concurrente relectura teleológica, sino para abrirse hacia un movimiento incesante. Lectura, pues, más que revolucionaria, creadora, abierta hacia un confín desconocido. Sensación de presente inacabado siempre, como describió Bajtin el impulso creador, abierto, de la novela... Impulso donde la imagen viva se impone a cualquier definición («definir es cenizar», escribió Lezama), donde es más importante la pregunta que la respuesta, el desasosiego de la incertidumbre que la pesantez de toda certidumbre, la intemperie que la muralla... Y, sobre todo, porque de esta manera se preserva a la imagen de su peligrosa vocación idolátrica. En un siglo, como fue el XX, ahíto de ídolos y demiurgos sombríos: la Historia, el Progreso, la Identidad o Nacionalidad, etcétera, se confía en la naturaleza creadora de una imagen viva, aleatoria, imprevisible, en una suerte de racionalidad *otra* (ni instrumental ni emancipatoria, ni pragmática ni utópica), más acorde con la naturaleza proteica de la literatura, con el sueño incesante de las formas que vendrán, y que ya, acaso, va conjurando un nuevo imaginario para las letras americanas.

Y, por último, una satisfacción: este libro le devuelve al sentido primigenio de toda la obra de Antonio José Ponte* (que no es otro que el de defender su derecho a la imaginación, a la siempre difícil autonomía del escritor), la capacidad de *regresar*; de decir extrañeza donde otros se afanan por encontrar certidumbres; de decir profecía donde otros encuentran utopía, en fin, de reintegrarse libre y creadoramente al territorio de donde se intentó expulsarlo: el de la libertad de la imaginación... ©

---

* En el año 2003 Antonio José Ponte fue «desactivado» de la Unión de Escritores de Artistas de Cuba. Esto implicaba la imposibilidad de publicar en Cuba y de participar en la vida literaria insular. Muerte civil. Castración de su naturaleza de escritor. Durante los años siguientes se le impidió también viajar al extranjero hasta que se le permitió finalmente hacerlo en 2007. Desde entonces, Ponte vive en Madrid, donde es codirector de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*. Parte de este suceso es recreado en su último libro, *La fiesta vigilada* (Barcelona, Anagrama, 2007).

Tres caminos hacia el crimen

Carlos Tomás

El camino de la novela negra o policiaca parece no acabar nunca, es como un río cuyas aguas pueden ser más o menos caudalosas, pero que nunca se detiene ni deja de sorprender con una crecida cuando menos se espera. En los últimos tiempos, la renovación del género lleva los apellidos de Hinning Mankell o Benjamin Black –seudónimo de John Banville–, que le han dado un nuevo impulso, pero ambién desde Latinoamérica llegan nuevoss aires gracias a autores tan recomendables como Horacio Castellanos Moya, Leonardo Padura o, útimamente, Sergio Ramírez. A ellos de suman ahora el argentino Eduardo Sacheri y el venezolano Alberto Barrera Tyszka, con sus libros *El secreto de sus ojos* y *Crímenes*. Y, de otro modo, el también argentino Edgardo Cozarinsky con *Lejos de dónde*.

En la primera de esas obras, Sacheri narra con buen pulso y una escritura vibrante al principio de la obra y correcta de la mitad del libro en adelante, una historia de horror, dolor y rencor en la que se reflexiona de alguna manera sobre el derecho a la venganza de las víctimas de un crimen, o más bien de sus familiares. La novela, llevada ahora al cine por Juan José Campanella, se llamaba antes La pregunta de sus ojos y ninguno de los dos epígrafes explica muy bien su contenido, que es un relato que comienza con la violación de una muchacha, sigue con la investigación que emprende, extralimitando sus obligaciones, un secretario judicial al que obsesiona el caso, y concluye con una trama en la que llega a ocupar un papel secundario la dictadura militar de los Videla y

---

Eduardo Sacheri: *El secreto de sus ojos*. Alfaguara. Madrid, 2009. Alberto Barrera Tyszka: *Crímenes*. Anagrama. Barcelona, 2009.
Edgardo Cozarinsky: *Lejos de dónde*. Tusquets. Barcelona, 2009.

compañía, aunque sólo sea para ejemplificar el modo en que algunos canallas aprovechan los estados policiales para llevar a cabo siniestros ajustes de cuentas con sus enemigos.

Con un lenguaje que le sienta bien al estilo característico de las novelas policiacas, Sacheri monta una historia que exige cierta dosis de credibilidad al lector, pero la desarrolla con buen gusto, un sentido de la intriga apreciable y un desenlace más o menos verosímil que, tal vez, parece algo precipitado, porque da la impresión de que el tema central de la obra esté un poco lejos de su centro, en un lugar donde ya no queda espacio suficiente para él. El secreto de sus ojos se lee, en cualquier caso, con gusto, su protagonista, el tímido pero perseverante Benjamín Chaparro, resulta atractivo y está bien dibujado habla de un asunto inquietante desde el punto de vista moral, como es el impulso de algunas personas, a las que un asesino se lo arrebató todo, de tomarse la justicia por su mano y el de otras personas a justificar esa reacción.

Los relatos que forman *Crímenes* están en otra onda, porque Alberto Barrera, ganador hace tres años del premio Anagrama con La enfermedad no busca tanto una historia espantosa como el espanto que subyace en lo cotidiano. Buen ejemplo es el primer cuento del volumen, «La nada», en el que un matrimonio descubre, al despertar un sábado por la mañana en su casa, unas gotas de sangre sobre la alfombra. ¿De quién será? ¿Del gato? ¿De unos murciélagos a los que disparó un familiar? ¿O tal vez provienen, si tal cosa es posible, de una antigua frustración, de un hijo que esperaban y que no llegó vivo a este mundo? Buscando el origen de la sangre, desmontan la casa, vacían los cajones y descuelgan los cuadros. ¿Y si son ellos? No es posible, dice uno de los dos, porque ellos no tienen nada y la nada no sangra. ¿O sí?

Como se ve, el territorio de Barrera Tyszka, también poeta, periodista y autor de una exitosa biografía de Hugo Chávez, es el de la sugerencia, un ámbito donde el miedo depende tanto de lo que se dice como de lo que pueda imaginar el lector, tanto de lo demostrable como de lo que asusta precisamente por ser inconcreto, por no poder acoger huellas ni formar parte de un sumario.

Crímenes juega con el género negro, más que integrarse en él, como demuestra «Una historia mexicana», que merodea el drama

tópico del hombre arrastrado por una mujer bella a traicionar a su marido, a quien le une una estrecha amistad que, en el fondo, sabe que es un sentimiento noble pero más débil que el deseo. Como en los otros episodios del libro, lo que se sugiere que podría pasar en éste es mucho y lo que se dice es menos; pero eso, en lugar de ser una limitación es un modo de agrandarlo. En ese territorio, Barrera se mueve con soltura y grandeza.

En otro de los relatos, «Balas perdidas», un tiroteo en una manifestación causa varias víctimas y se convierte en una pesadilla para los familiares y conocidos de una de ellas, Henry Lucena, a quien ven recibir uno de los impactos en las imágenes de la televisión, y caer derribado por los tiros anónimos. Ello no impide que entre ellos se declaren peleas basadas en sus simpatías políticas, a favor del Gobierno o de la oposición. Ni que la desaparición de Henry, del que no se sabe nada durante mucho tiempo, se transforme en un espectáculo en los medios de comunicación, que salen muy mal parados en este texto. Sin embargo, el enigma se abre en varias posibilidades al final, y el autor sugiere que se podría resolver de un modo inesperado que, además, supondría un cambio de rumbo desde la tragedia a la comedia. Barrera, en este caso, deja en manos del lector la decisión. Crímenes está lleno de sugestiones como ésa y confirma a un buen escritor, que sabe moverse por los pasillos de la metaliteratura y manejar con astucia los recursos de su oficio.

Lejos de dónde juega con otras cartas, y reflexiona sobre el modo en el que la verdad histórica puede ser manipulada a gran escala por la política y en pequeña medida también por los criminales y sus cómplices. Todo ello, ejemplificado en el personaje que atesora todo el interés y se mantiene bajo el foco durante la novela entera, el de una mujer con más de un nombre y de un pasado, que al acabar la segunda Guerra Mundial llega a Viena andando y cubierta con un capote militar, tan hambrienta que hace cualquier cosa para sobrevivir, incluso venderse a cualquier soldado que le quiera dar un poco de comida y de dinero para seguir el viaje a Génova, desde donde partirá hacia Buenos Aires, el lugar en el que va a nacer su hijo Federico, que es quien se hace las preguntas sobare su historia. Porque, ¿cuál es esa historia? ¿Hasta qué punto en ella nada es lo que parece y más que una víctima fue una

aliada de los verdugos nazis? Su pasaporte es falso, robado a una mujer judía poco antes de que la mataran. Y sus supuestas heridas también son falsas. Pero nadie la persigue y nadie la encuentra, excepto el destino, en una calle de la capital argentina. Como ella, otros sicarios del horror viven en la ciudad tranquilamente, escondidos tras identidades falsas y, aún de vez en cuando, creyendo que tal vez la visión del horror cambie y la barbarie sea considerada un hecho inevitable.

La paradoja es que su hijo ha elegido un camino opuesto y es guerrillero, un activista de izquierdas que lucha contra la opresión con las armas en la mano, aunque, eso sí, desde una ingenuidad que lo mantendrá puro y al mismo tiempo ignorante. Un idealista sin demasiado fondo ideológico. Otros compañeros llevaron hasta el finan sus creencias políticas y fueron torturados y ajusticiados en una estancia llamada La Polaca, en la provincia de Corrientes, o desaparecieron dejando como único rastro de su existencia sus fotos, publicadas cada año, en una fecha con categoría de aniversario, por los periódicos de su localidad.

Cozarinsky escribe de un modo sugerente esta parábola de la impunidad que necesita de las brumas para mantener el interés y el misterio, de manera que el autor opta por un estilo que busca tanto la sugestión como la narración, y aunque con ello se arriesga a que en algunos momentos el lector se sienta algo confuso, por lo general sale bien librado del intento, y la historia envolvente que relata en Lejos de dónde interesa, seduce y hace pensar. Un buen resultado para una apuesta por la literatura con contenido y con el poder de indagar en la zona más oscura de la realidad y hacer que nos detengamos a pensar que si hubo un tiempo infame en el que la palabra «judío» estampada en un pasaporte era una lacra para su propietario, también hubo otro tiempo para la inmunidad en el que ese mismo pasaporte y ese mismo sello salvaron a quien lo tenía de la cárcel y lo pusieron a salvo de la justicia.

Creer que no se cree

David López

Gianni Vattimo publicó en 1996 un libro que llevaba por título *Creer que se cree*. En esta obra el filósofo italiano acariciaba «lo divino» con frases postmodernas.

Fernando Gil Vila, un sociólogo español de la universidad de Salamanca, también acaricia «lo divino», o al menos lo divino de lo humano, en una obra que lleva por título *Nihilistas. La ilusión de vivir sin ilusiones*[1]; pero que debería haberse titulado *Creer que no se cree*.

Este interesante trabajo sobre la ilusión, la decepción, la libertad y la nada contiene párrafos de especial belleza intelectual. Por ejemplo éste:

«Frente a la imagen del mundo como valle de lágrimas, el mundo bello de lo plural tolerado resalta la idea de la capacidad de amar más que la de odiar, la idea de una divinidad más generosa que vengativa».

¿Qué mundo es ese? ¿De qué mundo nos está hablando Fernando Gil Villa? Pues al parecer se trata de una sociedad, la «nuestra», que muestra ya signos de haber alcanzando la fase del nihilismo constructivo.

La historia sería más o menos así: la modernidad (esto es: el cientismo baconiano, el racionalismo, la ilustración, el positivismo, el ateísmo dogmático, etc.) estaría mostrando ya sus últimos estertores. Y no sólo la modernidad así entendida (no sólo esa gran ilusión compartida), sino también los nihilistas desencantados: los nihilistas destructores y resentidos –como Baudrillard (el gurú de Matrix)–. Estaríamos en un momento de la historia de Occidente (¿sólo Occidente?) especialmente prodigioso. Así lo dice, así nos entusiasma (nos ilusiona) este sociólogo:

---

[1] Fernando Gil Villa: *Nihilistas. La ilusión de vivir sin ilusiones*, Maia Ediciones, Madrid, 2009.

«Utilizando la clásica metáfora del mundo social como teatro, lo que traen los nuevos tiempos es la posibilidad de que más actores que nunca puedan representar más papeles que nunca y siguiendo guiones más improvisados que nunca. Una mayor tolerancia y libertad reina en el teatro aunque su disfrute pleno exige cambiar la concepción de su vieja organización: los papeles deben ser vistos como medios que permiten desarrollar un número variado de facetas de la personalidad, más que como exclusivos refugios de identidades inmutables».

Con párrafos así el autor nos va ofreciendo una refrescante soteriología. Primero nos describe el estado de cosas anterior a la salvación colectiva: esa pecaminosa –por represiva– modernidad cientista, dogmática, ilustrada (ilustrada en conceptos secos y desvitalizados) que muere en el siglo XX tras el anuncio hecho ya por Nietzsche en el XIX. Después reflexiona sobre la época de transición: el nihilismo (el «nadismo», podríamos llamarle), pero el nihilismo de la decepción, del desencantimiento: un barranco de sueños rotos por el que se habría despeñado el Occidente entero. Y, finalmente, la salvación: el nihilismo positivo, cuya clave estaría, según Fernando Gil Villa, en no tener ilusiones. Ya no más. Habría que redimirse de la Historia concebida como concatenación de ilusiones/desilusiones individuales y colectivas. Por fin se habría encontrado el camino de la salvación (esta vez sí). Un camino abierto gracias al amontonamiento de los cadáveres de todas las grandes ofertas de felicidad colectiva.

La clave estaría en vivir sin ilusiones, sin esperanzas; con los pies en la nada. En una nada que al final de esta obra, gracias a las ideas-ventana de Derrida, es ofrecida con cierto olor a espacio puro, a creatividad infinita; a magia:

«En la obra de Derrida hay pues un segundo momento, no destructivo sino creativo, en parte manifestado en su hipótesis gramatológica [...] Es cierto que rodea su propuesta de términos que le otorgan una apariencia esotérica sólo apta para iniciados. Pero este hecho no debe obcecarnos si hacemos caso de quien los inventa, pues para él no constituyen conceptos que condensen complejos y coherentes contenidos, articulados en una teoría; ni siquiera marcan estrategias complicadas. Más que un modelo se trata de un ejemplo. Un ejemplo sobre actitudes en una fase de

nihilismo sin complejos, extrapolable a la vida misma. Se trata de que, muerto el autor –un corolario más de la muerte de Dios–, es decir, coherentemente con la desacralización de la ciencia y de la cultura, de la autoridad sacrosanta del logos, nos demos cuenta de que habitamos un enorme campo abierto donde la voluntad de poder puede desplegar las alas de la imaginación más liberada que nunca de dogmas y de prejuicios, en una región más allá del resentimiento. Se trata de un campo –el texto pero también la vida– infinito [...] como los márgenes del campo textual o los márgenes de la noche en una sociedad industrial diurna por diligente –véase la fábula de Drácula en el último capítulo.»

Drácula el vampiro. Para Fernando Gil Villa representaría un modelo de la moral del nihilista positivo: está liberado de la esperanza en un mañana feliz gracias al trauma y la decepción vividas con su Dios: vuela (porque es ultraligero) por la aldea global, siempre por la noche (espacio no tomado por la diligencia capitalista), sin ilusiones (es un desencantado, pero no lloriquea), con maneras y gustos aristocráticos (es un ser culto, refinado). En definitiva: la clave de su libertad, de su plenitud, de su supuesto atractivo, sería estar más allá de hechizo de las ilusiones. La metáfora del vampiro ofrece, según Fernando Gil Villa, un modelo de la moral nihilista no resentida. Drácula se ríe, disfruta; y lo hace porque sabe que no hay esperanza.

Drácula no leyó a Nietzsche. No le hizo falta para ser nihilista, aunque, según Fernando Gil Villa, es este filósofo alemán el profeta de la nueva era. Pero yo creo que en algunos momentos de la obra que nos ocupa a Nietzsche se le está leyendo al revés. A mi modo de ver, el filósofo del martillo aspiraba a una nueva estirpe de hombres: los creadores. ¿Los creadores de qué? De hechizos, de nuevas *ilusiones*. Sin ilusiones no se puede vivir. Se puede ser (ser –o saberse ser– el Ser/la Nada), pero no se puede vivir. Vivir es otra cosa.

Esta perspectiva de la filosofía (y, quizás, hasta de «la teología») nietzscheanas la ofrece Fernando Gil Villa gracias a una cita de Diego Sánchez Meca (que es una gran especialista en Nietzsche). Ésta es la cita:

«[...] somos nosotros quienes configuramos las cosas, y de tal modo que es perfectamente legítimo pensar, contra lo que se des-

prende de la universalidad a priori de las categorías kantianas, que podría existir aún una diversidad de maneras de producir un mundo fenoménico».

Quizás este libro de Fernando Gil Villa quiere decirnos algo así como que *en* las ilusiones –dentro de ellas, anegado por ellas, finitizado en ellas– no se puede disfrutar de la vida; porque sólo en la libertad (en la nada) se puede gozar en plenitud de cualquier «existencia»: de cualquier «estar ahí ante un sujeto». Creo que lo crucial en este discurso sería no confundir entre estar *fuera* –libre– de las ilusiones y estar *sin* ilusiones.

Pero queda la terrible pregunta de siempre: ¿quiénes somos nosotros; esos que pueden o no alcanzar la beatitud del nihilismo positivo? En esta obra parece que nos agrandamos, nos recuperamos, en la nada: no siendo nada, no estando anegados en nada, para, desde ahí, ser capaces de crear cualquier teatro, cualquier personaje, cualquier guión: y disfrutar ahí dentro sabiendo que se es nada; la nada libre a la que quiere llevarnos la Mística.

Dijo Unamuno que creer es crear. Fernando Gil Villa, en esta obra, cree que, como nihilista, no está creyendo (que no está creando). Pero es todo lo contrario: cree (crea; con muchos otros intelectuales) un vitalísimo mundo de carnaval donde las máscaras se divierten. Se toleran. ¿Y se aman también? ¿Se puede amar una máscara? O, peor todavía, ¿se puede amar otra cosa que no sea una máscara?

«*Nihilistas. La ilusión de vivir sin ilusiones*» es una obra que ilusiona. Tiene fuerza suficiente como para que nos ilusionemos con ese nuevo mundo que se nos dice que está naciendo. Disfrutemos ahora de su olor: el olor de los universos recién estrenados.

Recién creídos. C

Infancias rotas

Isabel de Armas

De niños, de guerra, de exilio y de cómo el paso del tiempo ha hecho posible recuperar la memoria de aquella época gracias a los testimonios y recuerdos de quienes vivieron todo aquel horror. De todo ello nos habla Verónica Sierra en *Palabras huérfanas*.

Entre 1936 y 1939, como bien es sabido, España se convirtió en un campo de batalla. Las bombas dejaron de distinguir entre edificios civiles y militares, entre hombres y mujeres de armas y el resto de la población indefensa y no combatiente, incluidos los niños. La guerra invadió y transformó el mundo infantil. Muchos niños sufrieron por vez primera la separación de sus familias al ser evacuados de las zonas de riesgo; vieron cómo la violencia y la venganza se adueñaban de sus calles y sus barrios; fueron el blanco, en ocasiones, de amenazas y agresiones dirigidas en realidad a sus mayores; tuvieron que hacer frente a la escasez de alimentos, la insalubridad, las numerosas enfermedades causadas por las penosas condiciones de vida. «Las sirenas y las carreras a los refugios –escribe Verónica Sierra– se convirtieron en su pan de cada día, así como la angustia y el pánico provocados por los bombardeos aéreos; vivieron en carne propia las heridas de guerra y la desaparición de sus seres queridos; tuvieron que acostumbrarse a la presencia constante de la muerte a su alrededor».

Este libro reconstruye, setenta años después, la historia de aquellos niños, de los que se quedaron y, especialmente, de los que tuvieron que dejarlo todo para poder sobrevivir y nunca volvieron. Alrededor de 30.000 niños protagonizaron el primer exilio del pueblo español. Francia, Inglaterra, México o Rusia les

* Verónica Sierra: *Palabras huérfanas. Los niños y la Guerra Civil*, Editorial Taurus historia, Madrid, 2009, 434 pp.
Antonio Isasi-Isasmendi: *Los días grises. Memoria de un niño de la guerra*, Editorial Aguilar, Madrid, 2009, 198 pp.

abrieron sus puertas. Sierra hace la reconstrucción de esta dura historia a partir de los documentos infantiles –cartas, diarios, cuadernos escolares, redacciones y dibujos– escritos entonces.

«He rescatado las cartas –dice la autora– que estos niños escribieron durante aquellos años a sus padres, familiares y amigos, así como a algunos organismos asistenciales». «Pero estas letras –añade– salidas de las manos infantiles siguieron caminos muy distintos de los concebidos por sus autores. La mayoría nunca llegó a su destino, de ahí que, como los niños, fueran palabras huérfanas; es decir, tuvieron autores, pero no lectores; remitentes pero no destinatarios».

Junto a las cartas perdidas de los niños de Rusia, este libro rescata también otros muchos documentos producidos por niños en el extranjero y en España. El propósito de Verónica Sierra es que su trabajo contribuya a rescatar las huellas escritas de la infancia durante nuestra Guerra Civil, hacer ver su importancia y validez en la reconstrucción histórica y, a través de ellas, entender cómo los niños percibían el mundo entonces, cuáles eran sus sentimientos, sus miedos y sus deseos más íntimos. Es cierto que las experiencias dependieron mucho de la edad, de las circunstancias familiares, de si estuvieron cerca o lejos de los frentes, de si fueron hijos de los vencedores o de los vencidos, de si permanecieron o no junto a sus familias, de si se quedaron en España o fueron evacuados a un país extranjero... Pero igualmente cierto es que son pocos los niños que salen indemnes de los conflictos bélicos.

Todo era proselitista

Hubo carteles de denuncia de las atrocidades cometidas contra la infancia que recorrieron el mundo y ocuparon primeras planas de la prensa internacional. Muchos de estos carteles, además de tener carácter proselitista, perseguían introducir el terror y el odio en las almas infantiles; hacerlas partícipes, de alguna manera, en la lucha. La autora insiste en recordarnos que el discurso propagandístico y de movilización también estuvo presente en todos los soportes de la cultura infantil, particularmente en las publicaciones periódicas, los cuentos y los libros que salieron de las prensas

de ambos bandos durante la contienda. «La literatura infantil –escribe– se transformó así en un poderoso vehículo de propaganda y como resultado de ello sufrió sustanciales modificaciones. De unos sujetos a los que educar, instruir o recrear se pasó a concebir a los pequeños lectores como meros receptores de mensajes ideológicos y enfoques proselitistas». «El resultado fue –añade– un claro paralelismo entre los discursos de uno y otro bando, diferenciados sólo por los destinatarios de los calificativos, utilizados con evidente intención maniquea». La literatura infantil fue, por tanto, un arma más en la lucha, un vehículo ideológico-moralizante esencial en el proceso de politización y adoctrinamiento de los niños. Efectivamente, un arma más, porque fue la escuela el vector privilegiado desde el que vehicular hacia sus destinatarios los distintos esfuerzos propagandísticos. La «escolarización bélica» impuso nuevas obligaciones a los maestros, entre las que destacaron las tareas de explicar a los alumnos el porqué del conflicto y legitimar la postura representada por cada bando. «la escuela se tornó beligerante –afirma Sierra– y la infancia no pudo permanecer neutral, sometida constantemente como estaba al adoctrinamiento ideológico por parte de los adultos, quienes veían en ella la encarnación futura de los valores y las ideas que defendían, cada uno a su manera, en los frentes de batalla».

Conflicto y desarraigo

El éxodo de los niños de la Guerra Civil española fue uno de los más importantes de la primera mitad del siglo XX. Verónica Sierra nos recuerda que al Gobierno de Franco le preocupaba enormemente el fuerte aparato propagandístico que en su contra constituían las evacuaciones infantiles, por eso, desde el mismo momento en que tuvo conocimiento de las primeras salidas en 1937, inició una campaña para contrarrestar la mala imagen que la República había difundido. Frente a esta imagen, la publicidad franquista proyectó la idea de la «España madre», preocupada por sus hijos y ansiosa por recuperarlos. La campaña de repatriación también representaba a Franco como la figura paternal, hasta el punto que la operación del retorno infantil solía aparecer bajo el epígrafe de «la Obra del Caudillo». Pero, según apunta Sierra, esta

«Obra» suponía todo un «proceso de depuración» que convertía la demanda de repatriación en una investigación en regla de la familia, por lo que muchos trataron de conseguir el regreso de sus hijos por vías alternativas a la oficial, con el fin de evitar posibles represalias.

Este libro quiere mostrar y demostrar que la escritura y el dibujo fueron un ejercicio terapéutico utilísimo de cara a la asimilación de los traumas vividos y a la liberación de los sentimientos más íntimos; que el dibujo y la escritura ayudaron a combatir la soledad y la desesperación, así como a encontrar la fuerza para sobrevivir. De todos los sufrimientos padecidos por los menores que vivieron la guerra han sido los bombardeos los que con más fuerza han permanecido en la memoria. Junto a los bombardeos y sus consecuencias existen otros temas recurrentes en los dibujos y letras infantiles: las colas en espera de alimentos, la escuela, los heridos, los muertos, los frentes de batalla, la separación de los padres o las evacuaciones. Es preciso matizar que según han sostenido los especialistas encargados de estudiar las distintas series de dibujos y redacciones, éstos no fueron, salvo raras excepciones, producciones espontáneas. También es cierto que, aunque no son, efectivamente, del todo espontáneos (los pequeños autores están influidos por padres, profesores y políticos), estos dibujos y redacciones resultan sin duda ser un espejo de la experiencia infantil de la guerra, testimonios históricos, sociológicos y psicológicos de la visión que los niños tuvieron del conflicto.

Palabras huérfanas es un interesante y serio trabajo, que pone a nuestro alcance un montón de impresionantes y tiernos testimonios de aquel tiempo convulso, de pasiones y represiones, de sufrimiento y esperanza, en el que, más allá de las diferencias ideológicas de los dos bandos contendientes, destaca la memoria de unos niños que lo que querían, sobre todo y ante todo, era recuperar una infancia que la guerra les arrebató.

Desde las pequeñas cosas

En *Los días grises*, Antonio Isasi-Isasmendi deja patente que las cosas grandes están hechas de cosas pequeñas. En su memoria de un niño de la guerra, el cineasta nos ofrece unos recuerdos llenos

de emoción y experiencia de su infancia en Barcelona, desde 1936 hasta 1945. A través de los nimios avatares de la vida cotidiana –la escalera de la casa, las calles del barrio, los rostros de los vecinos, la ropa colgada en los tendederos del patio, los cines y los tugurios, la escasez o ausencia de medios materiales, las cartillas de racionamiento, la posguerra y el Frente de Juventudes, los favores de los comisarios políticos a sus amigos, las triquiñuelas practicadas para conseguir comida ...– el autor reconstruye aquellos años de lucha desde la mirada de un hombre que entonces experimentaba como niño la pérdida de la inocencia.

Mediante pequeñeces de la vida diaria y de sensaciones aparentemente elementales o primarias, Isasi-Isasmendi va relatando los difíciles tiempos de nuestra última guerra civil y de la guerra europea desde su infancia y pubertad, sin distinguir bien, por aquel entonces, si era más importante el desembarco de Normandía que la primera caricia femenina. Así lo apunta en un breve pero delicioso prólogo, Manuel Vicent.

Este libro habla en primera persona de un niño de nueve años que le tocó vivir aquella guerra, para él absurda e incomprensible, donde se tiraban bombas y se mataba gente... Un niño huérfano de padre y que pasó mil calamidades. Su madre era actriz, y en los años bélicos colaboró activamente en montar obras de teatro para los soldados del frente popular. Era un pequeño personaje que deambulaba por la vida sin saber cómo iba a ser su futuro. Nunca fue al colegio porque no pudo. Viajó con sus padres –antes de que su progenitor falleciera– en los mejores coches deportivos del momento. Las circunstancias de la guerra y la orfandad le llevaron a vender periódicos en las calles y caramelos en los cines de posguerra. Siempre según Isasi-Isasmendi, aquel niño que fue, «tuvo una madre maravillosa que le enseñó a vivir».

En las primeras páginas de este trabajo, su autor se pregunta: «¿A quién puede interesar esta historia que voy a contar?, si ya parece que todos los acontecimientos dramáticos y tremendos vividos durante nuestra guerra, se van alejando hacia el infinito, desapareciendo como si se fueran deshaciendo en el aire». El autor opina que, cuando en la actualidad ha intentado relatar algún pequeño episodio de aquel oscuro tiempo, ha tenido la sensación de hablar en el vacío, de que sus interlocutores reaccionaban igual

que si les estuviese contando detalles de las guerras púnicas o de la hecatombe numantina. «Pienso que el tiempo también se muere –afirma–, y se muere lentamente, sin prisas, pero se muere».

Que el tiempo se consume, es algo evidente, pero que el recordarlo puede estar lleno de sentido es algo igualmente cierto, y este es el caso de estas entrañables memorias, plenas de sensibilidad, ternura y buen humor, a pesar de los pesares, que fueron muchos. El propio autor reconoce, sin hacer ningún tipo de rebaja, que pertenece a esa generación que se va yendo despacio, sin hacer ruido, que está viviendo su último tiempo, la que lleva encima el estigma de haber pasado una cruel guerra; una juventud que se truncó en una lucha estúpida, sin sentido, como suelen ser todas las guerras; una juventud que no pudo disfrutar de ese maravilloso momento de la vida en que se forjan las más elementales ilusiones. «Fueron tiempos de angustiosa ansiedad –escribe–, horror, en los que fundamentalmente predominaban el hambre, la incertidumbre, las bombas y el desastre, un tiempo en el que parecía que los niños como yo no teníamos futuro.» Sin embargo, el futuro, aparentemente oscuro, de Antonio Isasi-Isasmendi fue llenándose de brillantes claridades. A los 13 años inició su primer contacto con el cine doblando a niños y, más tarde, con talento y esfuerzo, llegará a convertirse en reconocido director y productor de películas de éxito internacional, como *Estambul 65, Las Vegas 500 millones, Un verano para matar, El perro...* A lo largo de su carrera cinematográfica ha obtenido diferentes premios, entre los que cabe destacar los dos últimos: el Goya de Honor en 2000 y recientemente la Medalla de Oro de las Bellas Artes.

Este es un libro cuya lectura deja buen sabor, porque el protagonista es un niño lleno de ingenuidad y buenos sentimientos que, con todo el fardo de penalidades que le cayó en suerte, fue un niño feliz en medio de las durezas y miserias de aquella España dividida en dos bandos empeñados en matarse.

New York también está aquí

Jon Kortazar

Una de las novelas en euskera que han cerrado el año de 2008 en la historia –memorable y maleable– de la literatura vasca, lleva la firma de Kirmen Uribe (Ondárroa, Vizcaya, 1970) y el título de *Bilbao-New York-Bilbao* (Elkar, 2008).

Kirmen Uribe había publicado un libro de poemas en 2001: *Bitartean heldu eskutik*, traducido al castellano como *Mientras tanto dame la mano* (2004). Y si la edición vasca se encuentra en su sexta edición, algo insólito para un libro de poemas, incluso para un libro de literatura, la traducción al castellano ha conocido la segunda, a la vez que el libro ha sido traducido al inglés, en Estados Unidos, y al francés, y se prepara una al ruso.

Proviene el autor de la poesía, y en las primeras páginas da la novela el lector encontrará un emocionante comienzo lírico, realmente un poema en prosa, que, como todo comienzo de obra, resulta una autopoética. La primera frase de la novela pronuncia la primera reflexión surrealista: «Se parecen los peces y los árboles». Se parecen, sí, porque las dos especies muestran un sistema de medición del tiempo y de la edad. Los árboles van añadiendo un círculo de oscuridad por cada año de vida. Así pasa con los peces que muestran su edad en las escamas. Pero, en un ejemplo de lo que será la maquinaria secreta de la novela, tras la afirmación se muestra la excepción; prueba y error como motores de una narrativa de la analogía y de la metáfora, pero con una puerta abierta a la ironía: el primer año de vida no aparece en la escama, y si bien cada año, en un párrafo excepcional, es un anillo de rastro de nuestra vida y nuestra memoria, los años duros quedan más marcados y más ligeros los recuerdos más agradables.

Kirmen Uribe: *Bilbao-New York-Bilbao*, Ed. Elkar, 2008.

Prueba y error, o prueba y excepción, sólo que en este caso, prueba no significa experimento, sino afirmación. Por tanto, una poética de la creación abierta y un argumento cerrado en el asiento de un avión, que se abre en perspectivas cambiantes y nuevas, mientras que impasible la pantalla de un televisor recita las millas recorridas y las que faltan por recorrer.

La novela de Kirmen Uribe *Bilbao-New York-Bilbao* sucede en un viaje en avión desde Bilbao a Nueva York, ¡estaba cantado!, pero ese argumento lineal, que en su representación recuerda a *Zeru horiek* (1995) (*Esos cielos,* 1996) de Bernardo Atxaga (y el recuerdo no es inútil, puesto que en la novela Uribe realiza una reflexión sobre la pertinencia de la tradición en la actual prosa vasca), a ese viaje en autobús de Barcelona a Bilbao, a ese personaje que viaja en un no-lugar de la modernidad, es el aposento desde donde se lanzan diversas historias distintas para crear un tapiz de historias diferentes y múltiples, una historia globalizada. Y ya el recuerdo, o el paralelismo entre Bernardo Atxaga y Kirmen Uribe nos llevaría a una interpretación de las coordenadas por las que se mueve la literatura vasca: en los años 1990 viajando del País Vasco hacia otras lenguas de las Españas; en el siglo XXI viajando, y a veces, queriendo viajar, entre el País Vasco y la ultramodernidad.

En el libro de poemas citado, Kirmen Uribe había publicado uno, que parecía una broma. Se llama «Tecnología».

> «Mi abuelo no sabía leer, tampoco
> sabía escribir. Sin embargo era conocido
> por las historias que contaba [...]
> La caligrafía de mi padre era inclinada, elegante. [...]
> Nosotros mandamos
> mensajes electrónicos.
> Es cierto: en tres generaciones hemos recorrido
> un largo trecho en la historia de la escritura.
> De todas formas, las preocupaciones, los medios
> son los mismos de siempre, y lo seguirán siendo».

No era una broma, era otra autopoética en la rica concepción literaria del autor. Parece un breve resumen de *Bilbao-New York-*

Bilbao. En el asiento de su avión el alter ego del autor, el narrador en primera persona, recuerda la historia de su familia. Con añadidos desde luego, puesto que una novela ofrece más espacio para el análisis, y ya están las mujeres de la familia, y las formas de contar (tan breves en el poema) se explayan: lo oral, la escritura, lo electrónico se han entreverado para contar el paso del tiempo de los árboles, de los peces, de las personas.

Y contar, contar... como lo hacía el abuelo, como lo hacía el padre, como lo hace el narrador, esa base de la historia, que no sólo cuenta la historia de la familia, del abuelo, desde el pasado, hasta el hijo, el futuro...

Kirmen Uribe ha declarado que *Bilbao-New York-Bilbao* es una novela que quiere unirse de manera clara con su tiempo, el tiempo de la escritura tecnológica. Quizás la declaración sea un manifiesto, en este sistema literario tan amante de los premios y de las declaraciones de afirmación, y tan renuente en creaciones ambiciosas y en cuestionamiento del canon. En una entrevista declaraba que su promoción de escritores debía tomar ya la primera fila en la creación estética vasca. (en el periódico *Gara*, 28-11-2008). El titular decía, y traduzco: «Ha llegado el momento de nuestra generación. Debemos arriesgar».

Supongamos que sí, que es un manifiesto, una práctica literaria (así está mejor) que promete formas de nuevas acomodaciones a la expresión de un tiempo nuevo.

Para este lector una de las cuestiones claves es la definición misma de la novela. ¿Es una novela postmoderna? ¿O una novela globalizada, o una novela posterior a la estética postmoderna, que llamo globalizada porque no se me ocurre mejor adjetivo?

Pero la definición no pretende una clasificación, sino un mejor entendimiento de la realidad, realidad de la que también es parte una obra de arte. Me parece una cuestión interesante, pero no por cuestiones ornitológicas, como dicen los que quieren insultar a la crítica en el País Vasco. No se trata de una clasificación, sino de un método de entendimiento cabal de la realidad de la creación literaria y estética.

Creo que en la novela pueden vislumbrarse algunas de las características que definen a la estética postmoderna. Repaso algunos de los temas que presenta María del Pilar Lozano Mijares

(2007) en su muy recomendable *La novela española postmoderna*, y aviso que sólo me limito a reproducir los títulos de sus más que importantes observaciones: la ruptura de la mímesis realista, el sujeto débil en la representación, un espacio heterópico y una confusión temporal como acompañante narrativo, la metaficción como un recurso de la novela y la reflexión sobre el proceso creativo, la polifonía (el ejemplo del diario de la madre del narrador como ejemplo claro de polifonía, o el recurso del panel del avión que indica las dichosas millas), la democratización de las formas literarias.

Kirmen Uribe ha manifestado, posiblemente de forma exculpatoria, porque *Bilbao-New York-Bilbao* puede ser mal entendida en los círculos literarios vascos, que la autoficción (y explica que es una técnica distinta a la autobiografía) resulta ser una de las bases creativas de la novela. Es cierto, desde luego, porque es evidente. Y en ello, el autor busca una nueva confirmación en la apelación a la obra de Vila-Matas, como una forma de aproximación al fenómeno.

Vicente Luis Mora (2007) ha ido un poco más allá y define algunos de los rasgos de una narrativa, que en España comienza a conocerse como «Narrativa Mutante» por la antología *Mutantes. Narrativa española de la última generación* (2007), preparada por Julio Ortega y Juan Francisco Ferré, para definir la postmodernidad, que reclama en estas características: el tiempo fragmentado, el sujeto múltiple y el sujeto en mosaico, la descanonización y la mezcla de alta y baja cultura, lugares globales y locales, cuestionamiento del concepto de verdad, importancia del narrador que se ancla en su entorno familiar y cita en extenso: «Un tipo de ficciones en que la representación *interna* de las condiciones particulares el ámbito familiar es propuesta y sostenida hasta un grado paroxístico en que el papel del narrador se vuelve exterior» y las palabras son de Eloy Fernández Porta, 2007.

Pero presenta ya una nueva estética que llama Pangea.

Si volvemos a la novela de Kirmen Uribe *Bilbao-New York-Bilbao* veremos que cumple muchas de esas características de la novela postmoderna: la fragmentación temporal en un ámbito familiar que recorre tres (cuatro, incluido el del hijo de la compañera) generaciones, sujeto autoficcional, descanonización, mezcla

de alta y baja cultura, cuestionamiento de la verdad y la memoria (ironía sobre lo recordado). Y las referencias literarias que al autor cita se referirían también a escritores postmodernos, como Vila-Matas, en especial.

Pero aún así, pienso que *Bilbao-New York-Bilbao* representa una estación nueva en la estética narrativa vasca, puesto que:

el autor afirma haberse desprendido de la máscara presente en la narrativa postmoderna, y

en argumentación importante en mi recorrido de comprensión representa tres círculos (abuelo, padre, narrador) donde el sentido es el mismo: tanto el abuelo como el narrador recorren –en sentido transversal, transversalidad de lo político, de lo cultural– un mundo que se muestra global.

Realmente es este segundo argumento el que me interesa. El viaje en avión Bilbao-Nueva York que realiza en un no-lugar el narrador sólo es una versión del viaje en barco que el padre realizó en cada pesca y en especial, a la isla de Rockall, y el viaje que el abuelo realiza a la cárcel de Bilbao, por supuestas filiaciones monárquicas o franquistas durante la guerra civil. Los tres viajes son el mismo viaje global.

Además los tres (los tres personajes, pero a la vez, los tres círculos de narración) tienen que ver con una doble creación. Me explico: existe en la novela una reflexión metaliteraria, que en el nivel de narrador se manifiesta en una narración que reflexiona sobre el acto mismo de escribir una novela, de creación de formas que a la vez cuentan y piensan sobre las formas de contar. Pero, a la vez, las incursiones históricas en la obra del arquitecto Bastida, y del pintor Arteta (dos de las figuras más importantes en la historia de la estética vasca), dos artistas que se sitúan en el ciclo histórico del abuelo, son el puente para reflexionar sobre la creación artística. Por tanto, no puede afirmarse que la novela ofrece una sola reflexión metaliteraria, porque en la novela se ofrecen dos instancias reflexivas sobre la creación (una, literaria, otra artística), como en una forma de mostrarse en «mise en abyme». Pero atendiendo en primer lugar a la reflexión sobre la propia historia que se está contando, para conectar de una manera más profunda, con la reflexión de lo que significa la creación no sólo literaria sino artística y estética, y creando un campo de juego donde la

literatura se muestra en conversación con el resto de las artes. La ironía del libro, apenas atenuada, consiste en darse cuenta de que el narrador no es el primera artista vasco que realiza un viaje a Nueva York. Antes que él, el círculo artístico y vital de su abuelo, la familia Bastida, había realizado el mismo viaje. O en caer en cuenta de que su padre había también vivido (no ya de manera estética) la unión de lo local y lo global en su trabajo.

Por eso la novela mantiene una reflexión importante sobre la importancia de la tradición y la renovación literaria. Mirada hacia la tradición (y en ella se insertan teselas como el encuentro entre los escritores vascos Resurrección María Azkue, 1864-1951, y Domingo Agirre, 1864-1920), pero conciencia de renovación: dos polos que suponen la consideración de la obra de Kirmen Uribe, como la de una obra de «revolución tranquila».

La mirada hacia la tradición no empaña la renovada originalidad de una novela creada como teselas, como partes de un blog. Para que una obra pertenezca a la Pangea, Vicente Luis Mora describe estas características: tiempo continuo, una representación fantasmagórica del yo, globalidad múltiple e instantánea, referencia a Internet y a la realidad virtual; inexistencia del concepto de verdad; creación en forma de blog.

En *Bilbao-New York-Bilbao* la construcción está formada por teselas que recuerdan la forma de creación de los blogs. Una de las técnicas narrativas más claras de la novela ha consistido en su creación como autoficción: Una forma narrativa del narrador que precisamente intenta buscar una falla en la seguridad entre verdad fáctica (¿fueron de verdad el abuelo y la madre a ver el cuadro de Arteta al Museo?) y ficción. Como en los blogs, y en las comunicaciones de Internet, en la autoficción, tampoco puede decidirse siempre qué es verdad y qué ficción (el juego de las cartas en las fiestas de la ermita, ¿sucedió o es ficción?). Si bien es cierto que la novela pretende la reconstrucción de una historia familiar, y el sentido del texto se situaría en una estética tardo-moderna, no es menos comprobable que en el uso de la técnica novelística se ofrece siempre una duda sobre la constatación de la verdad, y se juega con el límite entre ficción y realidad, de esta forma, por ejemplo las referencias al atentado contra la comisaría de policía en Ondárroa, que tuvo lugar en septiembre de 2008, o el anuncio de la

victoria de Obama en las presidenciales norteamericanas, noviembre de 2008, se incluyen como elementos casi de reportaje en la obra. Así, el primer hecho pudo entrar en la redacción de la novela de forma casi urgente, y podemos afirmar que relata un hecho fáctico, el segundo en cambio, era, en el momento de la redacción de la novela –a no ser que se utilizaran técnicas muy ágiles de modificación del texto y de impresión– un hecho probable, pero en absoluto seguro.

Si bien el uso de Internet es en la superficie del texto poco utilizado (sólo pueden acercarse ejemplos de correos electrónicos), en el nivel profundo de la concepción del texto está inserto, desde la construcción del blog: un yo lábil, una construcción en teselas, la construcción de un pasado que se tamiza en una memoria que se presenta en unos casos como objetiva a través de los documentos (el diario del niño Bastida, la relación de los buques de Ondárroa), pero en otros casos se muestra errada y errónea (como en el caso de la historia de la razón del nombre «Dos amigos» del barco que perteneció al abuelo y que, en consecuencia, desvía la novela misma que escribe el narrador).

Inserto entre la estética tardomoderna, postmoderna y globalizada *Bilbao-New York-Bilbao* presenta un nuevo paradigma de representación novelesca en las letras vascas actuales.

Bibliografía

KIRMEN URIBE (2008): *Bilbao-New York-Bilbao*. Elkar. San Sebastián.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Berenice. Córdoba.

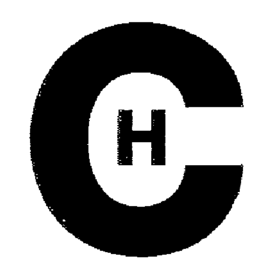
LOZANO MIJARES, M del Pilar (2007): *La novela española postmoderna*. Arco. Madrid.

MORA, Vicente Luis (2007): *La luz nueva*. Berenice. Córdoba. 259

—, (2006): *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Fundación José Manuel Lara. Sevilla.

ORTEGA, Julio y FERRE, Juan Francisco (2007): *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Berenice. Córdoba.

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE .... , NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa, 105, 28040, Madrid.